IMPRESSIONISMUS ANTIKE UND NEUZEIT

VON WERNER WEISBACH

IMPRESSIONISMUS

IMPRESSIONISMUS

EIN PROBLEM DER MALEREI IN DER ANTIKE UND NEUZEIT

VON WERNER WEISBACH

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1910

 DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG



BAND I

MIT 6 FARBENTAFELN
7 KUPFERÄTZUNGEN
UND 94 TEXTBILDERN

VORWORT

Mancher wird in diesem Werke mehr, mancher weniger finden, als er erwartet, je nach seinem persönlichen Standpunkt dem Problem gegenüber. Die Arbeit begnügt sich damit, die Erscheinungen des Impressionismus auf dem Gebiete der Malerei zu verfolgen, und zwar nur in den Hauptzügen. Alles Nebensächliche wurde entweder kurz skizziert oder ganz fortgelassen, um die Grundlinien des Verlaufes klar hervortreten zu lassen. Die Untersuchung beschränkte sich auf die Malerei, weil hier ein geschlossenes und umfangreiches Material vorliegt, an dem sich der Wandel der impressionistischen Aufgaben deutlich machen läßt. Auf einer Seite muß erst Klarheit geschaffen werden, ehe man dazu übergehen kann, den Begriff des Impressionismus auf alle Kunst- und Geistesgebiete anzuwenden, als Lebens- und Weltanschauung zu formulieren — so weit das überhaupt möglich ist. Und dazu eignet sich wohl zunächst am besten das Gebiet, für das das Wort geprägt worden ist: die Malerei.

Wie wenig es bis jetzt zu einer Klärung gekommen ist, geht deutlich daraus hervor, daß zwei Schriftsteller, die sich mit dem Impressionismus als allgemeinem Kulturproblem beschäftigt haben, über dessen Bedeutung zu einem genau entgegengesetzten Resultat gelangt sind. Für Richard Hamann (Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907) ist der Impressionismus die Alterserscheinung einer Kultur. Nach Karl Scheffler (Lebendiger Idealismus, Neue Rundschau, September 1909, S. 1246) „äußert sich der Impressionismus am stärksten immer in Epochen, wo neue Kulturformen erst werden wollen."

Der Aufgabe gemäß hat unsere Betrachtung zwei Seiten: eine historische und eine ästhetische. Sie wird versuchen, das auf historischer Grundlage Gefundene allgemein ästhetisch nutzbar zu machen.

Die Vorarbeiten reichen weit zurück. Das Thema wurde öfter in Vorlesungen an der Berliner Universität von mir behandelt, zum erstenmal im Sommer 1904. Während eines Winteraufenthaltes in Rom 1906/07 ist das Material der antiken Malerei bearbeitet worden.

Die Fassung des Buches nimmt auf einen weiteren Kreis von Kunstfreunden Rücksicht. Gelehrte Kontroversen wurden deshalb vermieden. Gemeinverständlichkeit schwebte immer als Ziel vor. Die Verschiedenartigkeit des Stoffes und der zur Verfügung stehenden Vorarbeiten bedingte aber eine verschiedene Behandlungsweise. Insbesondere mußte der Abschnitt über die Antike in anderer Weise gestaltet werden als die folgenden. Zur Unterstützung von Lesern, die sich weiter in das Gebiet vertiefen wollen, sind einige Anmerkungen beigegeben worden, die vornehmlich Reproduktionsmaterial anführen und einige Literaturnachweise bringen. Dem Charakter des Buches gemäß konnte nach dieser Seite keinerlei Vollständigkeit angestrebt werden. Das Bekanntere bleibt in der Regel unerwähnt. Einen knappen Anhalt zur Weiterarbeit zu bieten, war der leitende Gesichtspunkt. Wo in weiteren Kreisen eine geringere Vertrautheit mit dem Material vorausgesetzt werden darf, wie bei dem Kapitel über die Antike, sind die Nachweise reichlicher. Die Gelehrten und Schriftsteller, deren Werke ich benutzt habe, mögen, auch wenn sie ihre Namen nicht aufgeführt finden, meines Dankes für das von ihnen Gebotene versichert sein.

Die Verteilung des Werkes auf zwei Bände hat nur einen äußeren Grund, um einen Band nicht zu sehr zu überlasten. Ich war bestrebt, jedem Bande eine gewisse Abrundung zu geben. Der erste führt die Untersuchung von der europäischen Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und bringt ein Schlußkapitel über Klassizismus und Romantik um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Der zweite, der binnen Jahresfrist erscheinen soll, wird die ostasiatische Malerei (China, Japan) und die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts behandeln.

Bei der Fülle des Materials, das zu bearbeiten war, mag man dem Verfasser manche Mängel im einzelnen zugute halten. Die Neuheit des Versuches möge das rechtfertigen. Das Buch will in jeder Beziehung ein künstlerisches sein. Aussprachen mit schaffenden Künstlern boten mancherlei Anregung und wurden dankbar verwertet.

Den Herren, die mir bei der Drucklegung mit Rat und Tat zur Seite standen, möchte ich auch an dieser Stelle noch meinen aufrichtigen Dank aussprechen: Herrn Professor Dr. F. Noack in Tübingen, der das Kapitel über die

Antike einer Durchsicht unterzog, Herrn Professor Dr. H. Mackowsky, der die Korrekturbogen las, den Herren Jaques Doucet in Paris und James Simon in Berlin, die mir Photographien nach Werken ihrer Sammlungen freundlichst zur Verfügung stellten; endlich meinem Verleger, Herrn Dr. Müller-Grote, der von Anfang an meiner Arbeit ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte und ihr die reiche Ausstattung zu teil werden ließ.

Berlin, im Januar 1910.

Werner Weisbach.

INHALTSÜBERSICHT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

FARBENTAFELN

KUPFERDRUCKTAFELN

ABBILDUNGEN IM TEXT

DAS PROBLEM

Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts steht wohl kein anderes künstlerisches Problem so im Vordergrund des Interesses wie das impressionistische. Begriff und Wort waren der Ästhetik früherer Zeiten nicht geläufig. Sie haben das, was man heute darunter versteht, niemals bewußt theoretisch zu formulieren versucht. Das Wort wurde geprägt im Künstler- und Literatenjargon aus der Praxis heraus, nicht auf Grund wissenschaftlicher Spekulation. Es kam in Frankreich auf am Anfang der siebziger Jahre, als eine junge Malergeneration mit neuen Problemen an die Öffentlichkeit trat. In einer Ausstellung dieser Gruppe in Paris sah man unter einer Landschaft die Unterschrift „Impression". Ein Witzblatt machte sich den Scherz, die Schöpfer dieser damals als höchst seltsam empfundenen Werke „les impressionistes" zu nennen. Die Künstler der Richtung bemächtigten sich des Wortes und nannten sich von nun an selbst les impressionistes. Es wurde ein Kampfname, mit dem sie für ihre Anschauungen Propaganda machten. Unter dem Begriff Impressionismus wurden bald allgemein ihre neuen Bestrebungen zusammengefaßt.

Der Kampf der Gruppe richtete sich gegen einen überkommenen Akademizismus und Klassizismus. Und wenn sie ihre Bilder impressions nannten, so sollte das heißen, daß sie Naturausschnitte ihren persönlichen subjektiven Eindrücken gemäß wiedergeben wollten und sie nicht auf Grund von akademischen Formeln und Rezepten zurechtstutzten.

Es ging mit dem Begriff des Impressionismus dann ebenso wie auch mit anderen für einen bestimmten Komplex kultureller Erscheinungen aufgestellten Begriffen, etwa der Romantik, er wurde erweitert und allmählich auf wesenverwandte Erscheinungen ausgedehnt. Man wandte ihn bald nicht nur auf die neuartigen Schöpfungen jener französischen Malerclique an. Ja man beschränkte ihn nicht auf die Erscheinungen der modernen Malerei, für die er

geschaffen war, sondern bediente sich des Ausdrucks zur Kennzeichnung gewisser künstlerischer Erzeugnisse der verschiedensten Zeiten und Völker. Man erkannte impressionistische Richtungen in der Antike, in der ostasiatischen Malerei usw. Und man blieb nicht bei der Malerei stehen, man übertrug den Begriff auch auf Schöpfungen der Skulptur. Rodin erscheint als das Haupt der modernen impressionistischen Plastik. Im Jahre 1902 wurden maßgebende Künstler und Kunstschriftsteller durch Umfrage einer Pariser Zeitschrift zu ihrer Meinungsäußerung über den Impressionismus in der Bildhauerkunst aufgefordert, und ihre Urteile in einer kleinen Broschüre veröffentlicht. (Edmond Claris, De l'impressionisme en sculpture. Paris, Éditions de „La nouvelle Revue", 1902.)

Da dieser Begriff gleich eine solche Vielseitigkeit und allgemeine Bedeutung erhalten hat, darf man wohl fragen, welches eigentlich seine Quintessenz ist. Es hat immer etwas Mißliches, wenn Schlagworte entstehen, die verschiedenartige Erscheinungen unter einen Begriff zusammenfassen. Die Grenzen sind schwer zu ziehen, man wird öfter schwanken, was man einbeziehen, was ausschließen soll. Der Reiz der Erscheinungen ist ja ihre Mannigfaltigkeit. Und gerade die künstlerischen Erscheinungen spotten durch ihre Vielseitigkeit einer Einschachtelung in Kategorien. Aber die einzige Möglichkeit, das Chaos der Erscheinungen für den menschlichen Verstand zu klären, bleibt: sie in ein System zu bringen. „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben, er wird sich wohl entschließen müssen, beides zu verbinden" (Fr. Schlegel).

Ein historischer, kulturhistorischer, ästhetischer Begriff wird und muß immer eine gewisse Labilität haben und läßt sich nicht wie eine mathematische Formel anwenden. Das tut seiner Brauchbarkeit aber keinen Abbruch. Es kommt ja nicht darauf an, die Erscheinungen wie durch eine Zwangsjacke zusammenzuschmieden. Wenn es nur möglich ist, durch die Vereinheitlichung eine Klärung herbeizuführen.

Wollen wir ermitteln, welches das einigende Moment ist, das in dem Begriff Impressionismus liegt, so werden wir am besten von der Wortbedeutung ausgehen. Impressionistisch heißt in der Kunst ganz allgemein etwas, was seinem Eindruck nach, auf Grund des persönlichen Eindrucks der schaffenden Individualität zur Darstellung gebracht ist. Nun ist gewiß alles Dargestellte mehr oder weniger von dem Eindruck seines Schöpfers abhängig. Aber es handelt sich um den Grad der Sensibilität für Eindrücke, und inwieweit ein Künstler in dem Werk seinem persönlichen Eindruck Anschauung verschafft, oder inwieweit er ihn durch umgestaltende Faktoren modifiziert hat.

Alle künstlerischen Erzeugnisse sind abhängig von der Art, wie ihr Schöpfer die Natur ansieht. Jede künstlerische Vorstellung geht auf einen Natureindruck als allererstes Stadium zurück. Es gibt verschiedene Arten von Sehbegabungen, die je nach den Zeiten, wie auch nach den Individualitäten variieren. Der eine ist mehr für die plastischen Formungen und das lineare Gefüge der Gegenstände empfänglich, ein anderer reagiert mehr auf Erscheinungen in ihrer momentanen Bedingtheit durch verschiedenerlei Einflüsse, Luft, Licht, Farbe, Bewegung, und in ihrer Variabilität. Demgemäß gibt es in der Malkunst Richtungen, die mehr die linearen und plastischen (oder, wie man auch gesagt hat, taktischen, haptischen) Werte, andere, die die optischen (im eigentlichen Sinne malerischen) bevorzugen. Impressionistische Sehbegabungen werden vor allem ihre optischen Eindrücke von den Erscheinungen der Außenwelt, die ja die subjektivsten sind, zu verwerten trachten. Und sie werden das Gemälde möglichst dem reinen Eindruck entsprechend unter Ausscheidung anderer — etwa nur durch die Erfahrung gegebener Faktoren malerisch ausgestalten. Um eine Naturerscheinung eindrucksmäßig aufnehmen zu können, ist es nötig einen Standpunkt zu wählen, von dem sie sich als Totaleindruck zusammenfassen läßt. Die ganze Erscheinung muß sich in ihrer Augenblickswirkung wie mit einem Blick umspannen lassen. Das geschieht bei der Betrachtung aus einer gewissen Entfernung. Nur das Fernbild ist impressionistisch gestaltbar.

Die Auffassung und Wiedergabe von Eindrücken kann verschiedenartig sein. Das eine Mal wird es die rein visuelle Erscheinung, der sozusagen sachlich aufgenommene Netzhauteindruck sein, dem sich die künstlerische Darstellung möglichst zu nähern trachtet. Oder aber der Gesichtseindruck hat von vornherein durch die Psyche des betrachtenden Subjektes eine bestimmte Nuance erhalten und nach irgendeiner Seite eine Idealisierung erfahren. Demgemäß unterscheidet sich ein mehr naturalistischer von einem mehr psychologischen Impressionismus. Die Qualität des Eindrucks wird natürlich immer durch das Temperament bedingt.

In welcher Weise durch den modernen Impressionismus die Sehmöglichkeiten erweitert, die Darstellungsfähigkeiten gesteigert worden sind, wird an seiner Stelle zu betrachten sein.

Eine Konsequenz des impressionistischen Prinzips ist der Pleinairismus. Bei diesem Problem handelt es sich darum, den Eindruck von Erscheinungen im Freien so zur Darstellung zu bringen, wie sie sich unter den gegebenen Beleuchtungsverhältnissen dem Auge wirklich darbieten. Intensive Freilichtstudien sind zur Ermöglichung dessen erforderlich.

Jede Art von Impressionismus hat immer eine illusionistische Tendenz. Er sucht die illusionistische Wirkung eines Kunstwerkes so weit als möglich zu steigern. Deshalb muß er immer auf realistischer Basis ruhen und kann nur in einer Zeit aufkommen, die in der Naturerkenntnis und dem Naturverständnis die Grundlage der Kunst sieht. Auch der Verwirklichung phantastischer Vorstellungen kommt das realistische Darstellungsvermögen zugute. Die höchste illusionistische Überzeugungskraft haben z. B. Himmelsglorien in der italienischen Malerei erst erhalten, als man zu einem Verständnis der atmosphärischen Wirkungen und zu einer größeren Fähigkeit der Lichtdarstellung gelangt war. Wer würde nicht in bezug auf Illusionsfähigkeit eine Glorie Tizians über eine solche von Fra Angelico stellen? Ein Künstler von impressionistischer Begabung wird auch die Eingebungen seiner Phantasie in impressionistischen Bildern sehen.

Durch größte malerisch illusionistische Wirkungsmöglichkeiten unterscheidet sich der Impressionismus von anderen realistischen Richtungen. An dem verschiedenen Verhalten dem Formproblem gegenüber kann man sich das deutlich machen. Realismus ist ja etwas Relatives. Gewisse italienische und deutsche Quattrocentisten, Jan van Eyck, Holbein d. J., Caravaggio sind alle in ihrer Art Realisten. Dem Impressionismus stehen sie fern, weil sie von ganz bestimmten Voraussetzungen aus an die Formwiedergabe herangehen, ja zum Teil unter einem gewissen Formenzwange stehen. Die Form wird nicht wie von dem Impressionisten aus den momentanen malerischen und optischen Erscheinungsfaktoren heraus gedeutet, sondern in ihrer Plastik als etwas gleichsam für sich Bestehendes hingenommen. Auf die hierbei in Betracht kommenden Schattierungen zwischen den mehr dem Plastischen (italienisches Quattrocento) und den mehr dem Malerischen (van Eyck, Holbein d. J.) nachgehenden Darstellungsweisen kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden. Für die künstlerischen Methoden, die bei realistischer Tendenz eine objektiv formale Wiedergabe der Formen bevorzugen, soll im Folgenden der Ausdruck formalrealistisch angewendet werden.

In unserer Sprache macht sich der Mangel fühlbar, daß man verschiedene Arten malerischer Wirkungen (z. B. bei van Eyck oder bei Tizian) nur mit dem Worte malerisch bezeichnen kann. Wir werden daher für die in spezifisch illusionistischem Sinne auftretenden malerischen Eigenschaften den Ausdruck koloristisch gebrauchen.

Der impressionistische Kolorismus, der nach höchster illusionistischer Verwirklichung momentaner Erscheinungen strebt, bedarf zur Erreichung seiner Ziele besonderer künstlerisch technischer Mittel. Indem die Betrachtung sich

auf die vielfältigen farbigen Nuancen an der Oberfläche der Dinge richtet, erscheint die Form als das Produkt einer Anzahl von Tonwerten (valeurs). Aus diesen Valeurs baut gleichsam der Maler sein Werk auf, indem er sie mit unverschmolzenen Pinselstrichen auf dem Bilde anlegt. Die optische Verschmelzung, die Kombination zu einer Formvorstellung bleibt mehr oder weniger dem Auge des Beschauers überlassen. Diesem gibt der Künstler gleichsam nur eine Anweisung auf eine Komposition von Farbenflecken. Je leichter die Anweisung die Formvorstellung erstehen läßt, um so suggestiver ist die Wirkung des Kunstwerks. Die Malerei wird zu einer Fleckenkunst. Durch sein Operieren mit Farbenflecken tritt der Künstler in Wetteifer mit der Farbenmannigfaltigkeit der Natur. Erreichen kann er die Natur selbstverständlich niemals, weder in bezug auf die Intensität, noch die Helligkeit, noch den Reichtum ihrer Töne. Darauf kommt es auch gar nicht an; es handelt sich nur darum, ähnlichartige Eindrücke mit anderen Mitteln hervorzurufen. Jede künstlerische Reproduktion gibt mehr und weniger als die Natur.

Indem der Maler nicht nur der Struktur der Formen nachgehend modelliert, sondern durch Markierung von Valeurs, so weit er es vermag, die Abstufungen von Hell und Dunkel, die Farbendifferenzen zum Ausdruck zu bringen trachtet, sucht er der Momentanität einer Naturerscheinung bis zu dem höchsten Grade gerecht zu werden. Das Naturvorbild stellt sich im Kunstwerk als subjektiv empfangener und gestalteter Eindruck dar. Die Kunst des Malers beruht in der Abmessung und Ausgleichung der Farbenintervalle. Seine Tätigkeit ist rein phantasiemäßig. Aber was dabei zustande kommt, unterliegt vielleicht einer ähnlichen Gesetzmäßigkeit wie das Tonintervallsystem in der Musik. Wir kennen diese Gesetze aber nicht.

Die Methode, die in der impressionistischen Malerei befolgt wird, ist eine mehr andeutend tockierende gegenüber der formalplastisch modellierenden und sorgfältig verschmelzenden. In letzterem Fall wird die volle plastische Wirkung schon unmittelbar vor dem Bilde dem Auge des Beschauers vermittelt. Die Plastik liegt gleichsam in dem Bilde selbst. Bei einem impressionistischen Kunstwerk vermag erst in einer gewissen Entfernung das Auge den Zusammenschluß der Farbenvaleurs zu vollziehen, bildet sich erst da der beabsichtigte Gesamteindruck zu einer vollen Einheit.

Den verschiedenen Wirkungsabsichten entsprechen denn auch verschiedene Arbeitsarten der Maler. Die einen schaffen, das Auge unmittelbar vor dem Bilde, mit spitzem Pinsel sorgfältig Ton in Ton verschmelzend und mit den Strichen der Form nachgehend, in einer gleichsam miniierenden Technik. Die anderen werden gröbere oder breitere Pinsel anwenden, die optischen Valeurs

als Flecke aufsetzen und die Wirkung der Farbenflecke durch Zurücktreten auf ihre suggestive Kraft prüfen.

Die Erfahrung lehrt, daß man gewissen Natureindrücken im höchsten Sinne nur mit einer impressionistischen Technik künstlerisch beikommen kann. Dazu gehören Bewegungseindrücke. Die Wiedergabe eines Bewegungseindrucks ist abhängig von der Art des Erinnerungsbildes, das er zurückläßt. Einer formal plastisch gerichteten Natur wird sich ein Bewegungsvorgang möglichst in einem Stadium, wo er sich mit einem fest begrenzten Linienkomplex umschreiben läßt, einprägen. Der Impressionist wird die Illusion der Bewegung an sich und ihres Unbestimmten so suggestiv als möglich zum Ausdruck zu bringen suchen. Er erreicht es auf andeutend skizzierendem Wege, die Aktion wirklich als etwas Bewegtes, Kursorisches zu fassen. Das Fluktuierende in der künstlerischen Technik vermag allein dem unbestimmt Flüchtigen der wirklichen Bewegung gerecht zu werden. So ist es bei landschaftlichen Bildern, die unter der Wirkung von Bewegung stehen: Szenerien, bei denen durch Einfall von Sonnenlicht zwischen beschattenden Gegenständen (Bäumen) und durch Windbewegung unausgesetzt wechselnde und farbig differenzierte Situationen entstehen; Wasserflächen, deren Oberfläche infolge fortgesetzter Bewegung sich unaufhörlich verändert. Schließlich ist ja kein Stück Natur ohne Bewegung. Das Problem der Massendarstellung, wenn der Eindruck einer stetig sich wandelnden, hin und her schwellenden, flirrenden Menge zur Geltung gebracht werden soll, läßt sich nur impressionistisch lösen. Hier kann der Maler, indem er die markantesten Bewegungsmotive in ihren charakteristischen Äußerungen aufgreift, die für den Eindruck bestimmenden Punkte der Massenerscheinung heraushebt und frei andeutend verfährt, die Momentanität der Situationen zu größtmöglicher Illusion bringen.

Es ist eine psychologische Tatsache, daß die mit gegeneinander gestellten Farbenflecken arbeitende Valeurmalerei einen eigenartigen und tief ergreifenden ästhetischen Genuß gewährt. Vielleicht trägt zu diesem Reiz bei, daß durch die Art der Technik die Phantasie des Beschauers in erhöhte Mittätigkeit versetzt wird, indem ihr die Kombination der Elemente zu einer einheitlichen Vorstellung zufällt. Eine dadurch bewirkte Steigerung des Lebensgefühls mag die hochgradige Befriedigung in dem Genießen bewirken.

Ahnlicher Elemente bedient sich die moderne impressionistische Lyrik. Der Dichter fügt Anschauungsbilder lose aneinander, die als Anregungswerte den Leser oder Hörer bestimmen, die poetische Idee des Gedichtes als Totaleindruck in seiner Phantasie zu reproduzieren, wie bei einem Reiselied von Hugo von Hofmannsthal:

Wasser stürzt uns zu verschlingen,
rollt den Fels uns zu erschlagen,
kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her uns fortzutragen!

Aber unten liegt ein Land,
spiegelnd Früchte ohne Ende
in den alterslosen Seen,

Marmorstein und Brunnenrand
steigt aus blumigem Gelände,
und die leichten Winde wehn!

Impressionistischen Charakter trägt oft in noch höherem Grade als ein fertiges Gemälde die Zeichnung. Unter Zeichnung ist die skizzenhafte Studie verstanden, sei sie nun ein- oder mehrfarbig.

Daß die Farbenskizze der modernen Maler es schon auf alle jene impressionistischen Wirkungen absieht wie das ausgeführte Bild, ja sie teilweise in noch höherem Grade betont, versteht sich von selbst; denn hier sucht der Künstler unmittelbar der Natur gegenüber die flüchtigen Reize durch rasche Notierung der Valeurs festzuhalten. Aber auch auf einfarbige mit Feder, Stift oder Kohle ausgeführte und eventuell lavierte Zeichnungen wendet man den Ausdruck impressionistisch an. Hier liegt das Impressionistische, abgesehen von der Auffassung, in der Art der Strichführung, die im Gegensatz zu einer formal detaillierenden und abrundenden Manier mehr flüchtig pointierend die Valeurs, in Schwarz und Weiß gegeneinander gestellt, zur Geltung zu bringen und das Bewegte durch eine rasch hin und her fahrende und unmittelbar zugreifende Zeichnungsweise auszudrücken trachtet. Was damit gemeint ist, wird sofort klar, wenn man sich etwa eine Rembrandtsche Studie neben der eines italienischen Quattrocentisten vorstellt.

Wenn in den folgenden Abschnitten der Versuch gemacht wird, das impressionistische Problem in seinen Wandlungen bei verschiedenen Völkern zu verfolgen, so bleiben wir uns bewußt, daß es sich dabei um eine Abstraktion handelt. Denn vor dem Ende des 19. Jahrhunderts hat der Impressionismus nicht als bewußtes Prinzip isoliert bestanden. Er geht vielfach mit anderen Darstellungsweisen Hand in Hand. Es ist eine Möglichkeit unter anderen, um sich die Außenwelt in künstlerische Bilder umzusetzen. Erst unserer modernen Zeit blieb es vorbehalten, das impressionistische Prinzip zu einem Dogma zu erheben.

Daß das Technische allein nicht den höchsten Wert für ein Kunstwerk bestimmt, ist eine bekannte Wahrheit, die aber heute nicht selten etwas in den Hintergrund gerückt wird. Jeder originale Künstler schafft sich die Technik, die ihm zur Verwirklichung seiner Ideen am dienlichsten erscheint. Nicht die bloße Reproduktion visueller Erscheinungen ist es, die uns ergreift. Das Persönliche des Genius gibt in letzter Instanz den Ausschlag. In den größten künstlerischen Offenbarungen sehen wir artistische und seelische Faktoren zusammenwirken. Sinne und Herz werden in gleicher Weise in Erregung versetzt. Das ist der Maßstab für die am höchsten zu bewertenden Leistungen.



DIE ANTIKE

Wenn wir uns nach dem erhaltenen Bestande antiker Kunstdenkmäler richten wollten, so würden wir die frühsten Zeugnisse einer Malerei mit impressionistischen Tendenzen auf italischem Boden im ersten vorchristlichen Jahrhundert finden. Wir haben aber Gründe, anzunehmen, daß hier nicht wirklich die ersten Äußerungen einer impressionistischen Malerei zu suchen sind.

Nehmen wir alles zusammen, was uns an bildlichem und schriftlichem Material erhalten ist, um uns eine Vorstellung von der Malerei bei den antiken europäischen Kulturvölkern, Griechen und Römern, zu machen, so werden wir in ihrem Entwicklungsgange das Fortschreiten zu einer immer mehr malerischen Ausdrucksweise als maßgebenden Faktor erkennen dürfen. Die Vorstellung wird allerdings durch den Mangel an Anschauung erheblich erschwert. Von Schöpfungen der großen Malerei auf griechischem Boden ist nichts auf uns gekommen. Wir können uns ihr nur nähern auf Grund von Schlüssen, die sich aus den Vasenmalereien, aus Gemälden im italischen Gebiet, aus den Schriftquellen und aus dem gleichzeitigen Entwicklungsgange der Plastik ziehen lassen.

Die antike Kunst lebt in unserer Phantasie vornehmlich durch ihre Schöpfungen der Architektur und Plastik. Sie sind die gewaltigen, immer

von neuem Anregung spendenden Kräfte gewesen. Die griechische Kunst in ihrer Blüte ist ihrem Grundcharakter nach tektonisch-plastisch. Die großen Bildhauer sind für uns ihren Leistungen nach mehr oder weniger fest umrissene Persönlichkeiten. Die Namen der großen Maler bleiben für die Welt, die mit ihnen keine bestimmte Anschauung zu verbinden vermag, doch nur leerer Schall.

Die Malerei — im weitesten Sinne der zeichnenden Künste gefaßt, wenn man jedwede Darstellungsmethode, die Gegenstände auf einer Fläche reproduziert, darunter versteht — beginnt auf ihrer frühesten Stufe mit einer linearen Abstraktion der Formen. Wie das Kind ein Bild linear umschreibt, so befriedigt der Mensch in einem primitiven Stadium sein Bedürfnis, eine Flächendarstellung zu besitzen. Aber der primitive Mensch zeichnete weit naturalistischer als das heutige Kind. Durch die außerordentlichen Funde der letzten Jahre sind uns aus paläolithischer Zeit von den Höhlenbewohnern Südfrankreichs und Spaniens zeichnerische Leistungen wiedergeschenkt worden, Ritzungen in Knochen und Malereien an Steinwänden, meist von Tierfiguren, die sich durch große Lebendigkeit und Anschaulichkeit auszeichnen. Diese steinzeitlichen Darstellungen der Höhlenfunde lassen keine andere Absicht wahrnehmen, als ihre Gegenstände so getreu in ihren Eigentümlichkeiten zu reproduzieren, daß man sie ohne weiteres wiedererkennen kann. Sie sind zweifellos nicht nach der Natur aufgenommen, sondern geben Erinnerungsbilder — auch von Bewegungseindrücken, die sich tief eingeprägt haben. Es ist das Auge des Jägers, das die Dinge so, wie sie ihm aus der Anschauung vertraut sind, mit scharfer Auffassungsgabe für das Wesentliche festhält. Der Genuß an der Darstellung besteht in der Freude an der Übereinstimmung von Objekt und Bild. Durch die Stelle, wo das figurale Bild angebracht wird, und die Art der Anbringung wird sein künstlerischer Charakter nicht beeinflußt. Die Darstellung wird nicht für einen bestimmten Schmuckzweck stilisiert. Sie ist eine naturalistische. Auf Gegenständen prähistorischer Funde Ägyptens sehen wir lebende Wesen (Tiere) gleichfalls um ihrer selbst willen auftreten, verhältnismäßig stark der Natur angeähnelt, ohne ausgesprochen dekorative Umformungen.

Als die nächste Stufe ist wohl die zu betrachten, wo die figurale Zeichnung in bewußter Weise als Schmuckmittel verwandt und darauf eingerichtet ist. Sie wird dem Charakter der Dinge, die sie schmücken soll, angepaßt und für solchen Zweck dekorativ stilisiert. Da es mit linearen Mitteln geschieht, so kann man von einer linear dekorativen Darstellungsweise sprechen. Die Gesetze für Symmetrie und Komposition beginnen damit ihre Rolle zu spielen.

Die Kunstwerke, die wir aus der frühesten historischen Zeit Ägyptens besitzen, stehen auf dieser Stufe. Die mit figürlichen Szenen geschmückten beiden Platten von einer Toilettenbüchse König Nar-mers der ersten Dynastie zeigen z. B. deutlich das Bestreben, das Ganze nach ornamentalen Gesichtspunkten zu gliedern. Die Verzierung des oberen Abschlusses ist ganz symmetrisch. Die Reibfläche für die Schminke in der Mitte wird von zwei einander konfrontierten Fabeltieren mit langen verschlungenen Hälsen, die Löwenköpfe tragen, eingefaßt. Eine dekorative Stilisierung wird das Grundprinzip für die historische ägyptische Kunst. Menschliche, tierische und vegetabilische Formen werden dem angepaßt und auf bestimmte Schemata gebracht. Auftretende naturalistische Strömungen vermögen das Grundprinzip nicht zu durchbrechen.

Für die ägyptische Malerei bleibt die Linie das wesentliche Ausdrucksmittel. In die Malerei können wir auch das bemalte Flachrelief einbeziehen; denn es folgt den gleichen ästhetischen Gesetzen wie die im neuen Reich auftretenden Wandgemälde. Die verschiedenen Farben füllen gleichsam nur die Flächen zwischen den linearen Begrenzungen. In Verbindung mit der Architektur wird das farbige Figurenbild als Dekorationsmittel großen Stils ausgebildet. Die Wände von Felsengräbern, Mastabas, Tempeln bedecken sich mit reichen figürlichen Darstellungen, die durch den strengen linearen Schematismus bestimmt sind.

Die Malerei bei den westasiatischen Kulturvölkern, den Assyriern und Babyloniern, steht kunsttechnisch auf demselben linear dekorativen Standpunkt.

Von orientalischen Vorbildern solcher Art waren die zeichnenden Künste in der altarchaischen Zeit der Hellenen abhhängig, die auf die kretisch-mykenische Kulturepoche folgte. Während die letztere sich mit einer gewissen Freiheit und Beweglichkeit der Naturformen in einer persönlicheren Weise zu bemächtigen suchte, beginnt die archaische Kunst der Griechen mit einem zum Teil stark orientalisierenden, starren, in linearen Normen befangenen Stil. Aber bei dem ihnen eigenen Gefühl für Rhythmus und formale Schönheit haben sie sich aus den Banden des Orientalismus rasch befreit und sich selbständig einen neuen und ungemein reichen Motivenschatz gewonnen. Die Zeichenkunst haben sie den herrlichsten dekorativen Zwecken zugeführt und sie zum Schmuck von Architektur als Wandmalerei sowie zur Verzierung kleinerer Kunstgegenstände verwandt.

An den Vasengemälden läßt sich die Ausbildung des spezifisch griechischen linearen Stils verfolgen. Von Wandmalereien ist nichts erhalten geblieben. Schlüsse auf sie von den Vasenbildern dürfen doch immer nur mit

einer gewissen Vorsicht gezogen werden. Die archaische Vasenmalerei hat uns figürliche Darstellungen hinterlassen, die, der dekorativen Bestimmung angepaßt, in ihrer strengen Rhythmik noch heute die stärksten Reize besitzen. Man wird nicht fehlgehen, anzunehmen, daß die Wandmalereien der archaischen Zeit gleichfalls in einem rhythmisch linearen Stil gehalten waren. Den berühmten Gemälden des Polygnot aus dem 5. Jahrhundert wird eine besondere Monumentalität nachgerühmt, die aber gewiß noch ganz mit linearen Mitteln hervorgerufen wurde (man vergleiche auch die sogenannten Polygnotischen Vasengemälde).

Ein neuer Fortschritt bringt die Malerei dahin, daß sie die Modellierung nicht nur durch Konturen und Linien bewerkstelligt, sondern sich in stärkerem Maße farbiger Flächen als Modellierungswerte bedient und nach Licht und Schatten abstuft. Die Entdeckung der dritten Dimension für die Flächenkunst knüpft sich an den Namen des Atheners Apollodoros, zur Zeit des Peloponnesischen Krieges, der infolgedessen den Beinamen des Schattenmalers erhielt. Die dreidimensionale Form, wie man sie anwandte, war zunächst etwas ganz Abstraktes. Da man den Dingen noch nicht die ihnen in Wirklichkeit zukommenden Lokalfarben gab, so arbeitete man nur ganz im allgemeinen auf eine Körperlichkeit überhaupt hin. Die illusionistische Absicht geht um einen Grad weiter als bei bloßer linearer Behandlung, indem das Kubische als solches anschaulich gemacht werden soll. Das formalplastische Problem ist damit von der Malerei aufgenommen worden. An Wandbildern etruskischer Gräber vermag man sich eine ungefähre Vorstellung von dieser Kunststufe zu machen. Und die vor kurzem in Thessalien gefundenen Gemälde scheinen, den Abbildungen nach zu schließen (Ephemeris 1908), eine formalplastische Behandlungsweise zu zeigen.

Die nächsten Entwicklungsstufen führen dann zur Anwendung von Lokalfarben und zum Zusammenfassen der Handlung durch einen einheitlichen Schauplatz. Der räumliche Zusammenschluß scheint seit Alexander dem Großen gewonnen zu sein.

Von großer Tragweite muß das Aufkommen der enkaustischen Technik in der Sikyonischen Malerschule gewesen sein. Das Charakteristische dieser Technik, die in erster Linie für kleinere Tafelbilder angewandt wurde, besteht darin, daß mit einer Art Spachtel, dem Cestrum, Wachsfarben auf den Malgrund aufgetragen und eingebrannt wurden. Über die künstlerische Wirkung der frühen enkaustischen Malereien gehen aber die Ansichten der für dieses Gebiet maßgebenden archäologischen Forscher weit auseinander. Auf der einen Seite glaubt man sich berechtigt, von den mehrere Jahrhunderte später ent-

standenen in Ägypten gefundenen hellenistischen Mumienporträts aus Rückschlüsse auf die früheren Zeiten ziehen zu dürfen, und nimmt für die Enkaustik im allgemeinen das Streben nach Breite des Vortrags, etwa einer gewissen Richtung unserer Ölmalerei entsprechend, in Anspruch. Mehr berechtigt und im Einklang mit der Gesamtentwickelung stehend scheint jedoch eine andere Auffassung (von Winter), die der frühen Enkaustik in formalkünstlerischer Hinsicht noch nicht einen solchen Bruch mit der Vergangenheit zugestehen will, sondern zur Rekonstruktion ihrer Wirkungen etwa Werke wie die frühen oder doch jedenfalls auf frühe Vorbilder zurückgehenden Marmorgemälde aus Herculaneum im Neapeler Museum heranzieht.

In dieser Materie ist ja alles problematisch. Da wir von den großen Malern, einem Zeuxis, Parrhasios, Pausias, Apelles nichts mehr besitzen, so können wir auch nicht eines jeden Verdienste um die Weiterbildung der Malerei ermessen. Soviel dürfen wir aber wohl nach der gesamten Tendenz der hellenischen Kunst annehmen, daß bis in die Zeit Alexanders des Großen in der Malerei eine formalplastische Richtung vor einer koloristischen den Vorrang einnahm. Der Umschwung zu einem illusionistischen Kolorismus hat sich jedenfalls erst in hellenistischer Zeit vollzogen.

Die Zeit nach Alexander dem Großen ist eine Epoche der Verbreitung hellenischer Zivilisation und Kunst über alle zugänglichen Länder. Wenn auch das geplante Weltreich nicht zustande kam, so wurde doch der griechischen Kultur die Welt erobert. Weit in den Orient schob sie sich vor und durchdrang die einheimischen Kulturen. Der dadurch neu geschaffene Zustand wird als Hellenismus bezeichnet.

In der hellenistischen Zeit erweitert sich die Ausbildung der Persönlichkeit und die Gestaltung des Lebens nach verschiedenen Seiten. Die Reflexion nimmt überhand und gibt sich in einem gesteigerten Wissenschaftsbetrieb kund. Der Geist drängt auf eine Erweiterung von Kenntnissen und wendet sich einer Erforschung der Realien zu. Das Gefühlsleben gestaltet sich differenzierter, schwärmerische Weichheit tritt mehr an die Oberfläche als in früherer Zeit. Sentimentale Empfindungen ringen unter den verschiedensten Formen nach Ausdruck. Eine neue Romantik bildet sich heraus. Für schmachtende Liebessehnsucht findet sie Töne, wie sie noch nicht vernommen wurden. Eine Erotik äußert sich in vielfältiger Weise und schafft sich Themen von höchst raffinierter Gestaltung. Der Mensch beschäftigt sich im ganzen mehr mit sich selbst und seinem Inneren.

Wenn solche Erscheinungen auch schon früher einsetzen, so geht doch die hellenistische Kunst erst intensiv auf alle die Strömungen des Lebens ein.

Sie bekommt zum Teil eine subjektivere Färbung. Während der attische Stil in seiner Blüte sich um das Plastische in seiner höchsten Potenz und in strengster Formulierung bemüht hat, vollzieht die hellenistische Skulptur eine Weiterbildung mehr nach einer malerischen Seite.

Als glänzende wohlerhaltene Beispiele hellenistischer Plastik mit malerischen Wirkungen haben wir die Reliefs des großen Altars von Pergamon. Die Figuren fast frei herausgearbeitet; mehrere hintereinander. Jähe Überschneidungen. Ausgehöhlte Falten mit dunklen Schattentiefen. Auch an den stark zerlegten Haaren weit eingegrabene Schattenfurchen. Der Eindruck erscheint bedingt durch den Wechsel belichteter und unbelichteter Partien, durch verschiedene Grade von Licht- und Schattensammlung mit Übergängen. Mit den malerischen Tonabstufungen wird von vornherein gerechnet. Es gibt noch eine einheitliche glatte Grundfläche. Erst die spätere hellenistische Kunst nimmt die Ausbildung eines realistischen Schauplatzes vor.

Die malerische Richtung kommt nun aber nicht ausschließlich zur Herrschaft, etwa unter gänzlicher Verdrängung der mehr plastischen. Die Meisterwerke des 5. Jahrhunderts bleiben immer bewundert. Als Muster werden sie viel kopiert, besonders in römischer Zeit. An ihnen bilden sich immer wieder Nachfolger. Die Auffassung für das streng Plastische geht bis in die Zeiten der römischen Kaiser des 3. Jahrhunderts nicht verloren. In dieser Epoche etwa beginnt man die griechische Antike als „klassisch", vorbildlich, zu empfinden. Aber die eigentlichen Entwicklungsfaktoren für neue Bildungen liegen seit der hellenistischen Zeit nach der malerischen Seite.

Malerische und naturalistische Bestrebungen sind für den Gang der hellenistischen Kunst bestimmend. In der Figurendarstellung legt man auf die Ausbildung des Physiognomischen besonderen Wert. Die Individualisierung des Gesichtsausdrucks hat früheren Zeiten gegenüber große Fortschritte gemacht. Gefühlvolles Innenleben spiegelt sich in dem Antlitz wieder und klingt durch die Haltung des Körpers hindurch. Alles wird weicher und lässiger. Eine besondere Vorliebe hat die hellenistische Kunst für das Genrehafte. Indem sich der vornehmlich ideale Zustände objektiv gestaltenden Formauffassung der attischen Blütezeit der mehr in das wirkliche Leben und seine Bewegungen hineingreifende Hellenismus entgegenstellt, sieht sich dieser genötigt, sich für die zum Teil aus dem Getriebe der Gegenwart genommenen Aufgaben neue realistische Mittel anzueignen, die den an eine Übereinstimmung von Natur und Kunst gestellten Ansprüchen zu genügen vermögen. Neben einfachen bukolischen Szenen und mit elegischer Stimmung erfüllten Vorgängen wird das Darstellungsgebiet auch auf das Häßliche und Ärmliche

ausgedehnt. Ein zerlumpter Fischer oder eine trunkene Alte werden mit einer aus der Wirklichkeit schöpfenden Kraft der Charakterisierung und mit malerischer Freude an der Zerrissenheit der Erscheinung wiedergegeben.

Das Umsichgreifen ähnlicher Tendenzen lehrt ein Blick auf die Malerei. Derselbe Naturalismus wie in der Plastik macht sich teilweise auch bei Aufgaben, die sich die hellenistische Malerei stellt, bemerkbar. Und damit gingen jedenfalls Fortschritte auf dem Gebiet eines illusionistischen Kolorismus Hand in Hand. Mit der zunehmenden realistischen Absicht werden die natürlichen Lokalfarben der Objekte immer mehr in ihr Recht eingesetzt, und dann die Differenzierungen innerhalb der Licht- und Schattensphären immer feiner beobachtet worden sein. Von einem Zeitgenossen Alexanders, dem berühmten Maler Antiphilos, dessen Heimat nach Plinius Ägypten ist, werden ganz realistische Bildervorwürfe überliefert: ein Knabe, der Feuer anbläst, wobei sich der Glanz über das ganze Haus ergießt, und Frauen, die Wolle bereiten, in eiliger Bewegung. In komisch satirischen Darstellungen hat er sich dann hervorgetan. Das Bewegte scheint seine besondere Domäne gewesen zu sein. Und nun ist Antiphilos in der literarischen Tradition wegen der Leichtigkeit seiner Mache (facilitas) bekannt und wird als Schnellmaler in Gegensatz zu dem großen klassischen Apelles gestellt. Nach der Legende sollen die beiden Feinde gewesen sein. Denkt man an die realistischen Stoffe, die Antiphilos behandelte, die Lichteffekte, die Neigung zu bewegten Szenen, und verbindet man damit die Überlieferung, daß er eine neue Leichtigkeit aufbrachte, die sich mit dem anerkannten großen Stil nicht vertrug, so ist es vielleicht nicht zu gewagt, anzunehmen, daß er mit beweglicherem Pinsel dazu überging, die Illusion durch eine mehr impressionistische Darstellungsweise zu steigern.

Den Prozeß des Übergangs von einer formalplastischen zu einer mehr koloristischen Malerei, bei dem Alexandria eine bedeutsame Rolle gespielt zu haben scheint, können wir nicht verfolgen. Es lassen sich nur Rückschlüsse ziehen aus dem Charakter jener Malereien, die uns auf italischem Boden erhalten sind, an Wänden von Häusern in Rom und den vom Vesuv verschütteten campanischen Städten, die ja die Hauptbeispiele für unsere Kenntnis der antiken Malerei bilden.

Das Bemalen der Hauswände mit allerhand Darstellungen, das mit dem zweiten der vier von August Mau aufgestellten, zeitlich aufeinander folgenden Stile der dekorativen Wandmalerei Pompejis eingeführt wird, gewinnt auf römischem Gebiet die größte Verbreitung. Die Malerei wird der beliebteste Wandschmuck. Die ganzen Wände werden mit dekorativen Fresken bedeckt. Es gibt darunter Gemälde, die im Charakter von Tafelbildern gehalten und als

Imitation von solchen durch die Stelle, die ihnen innerhalb der Wanddekoration angewiesen ist, gekennzeichnet sind.

Nun finden wir in figürlichen Gemälden, die dem zweiten Dekorationsstil angehören, im ersten Jahrhundert v. Chr., bereits eine ausgebildete impressionistische Malweise. Hierhin gehören vor allem die Szenen aus der Odyssee, die sogenannten Odysseelandschaften, die den Wandschmuck eines altrömischen Hauses auf dem Esquilin bildeten und jetzt in der Vatikanischen Bibliothek hängen. Daß diese Malereien wirklich dem zweiten Stil angehören und nicht etwa in eine spätere Zeit fallen, ist neuerdings wieder in dem Text der von der Administration der Vatikanischen Bibliothek veranstalteten Prachtpublikation der Bilder von dem Herausgeber, Dr. Nogara, nachgewiesen worden. Sie waren oben an den Wänden als Fries angebracht, die einzelnen Bilder durch gemalte, stark plastisch wirkende Pilaster voneinander getrennt. Szenen aus dem Lästrygonen-Abenteuer, der Circe-Geschichte, dem Aufenthalt des Odysseus in der Unterwelt bilden den Gegenstand. Jedes Bild ist in sogenannter kontinuierender Darstellung angelegt, daß heißt, es ist nicht jedesmal nur ein Moment aus der Geschichte auf einem für sich abgeschlossenen Schauplatz gegeben, sondern dieselbe fortlaufende Szenerie dient zur Aufnahme verschiedener Begebenheiten.

Die Bezeichnung Odyssee-Landschaften sagt schon, worin das Charakteristische der Bilder besteht. Die Figuren nehmen durchaus nicht mehr wie in der klassischen Antike den ausschließlichen oder überwiegenden Bildraum ein; sie wirken vielmehr als Staffage innerhalb landschaftlicher oder architektonischer Kompositionen. Es sind Gemälde in einem modernen Sinne, insofern als Figürliches und Umgebung zusammen konzipiert sind. Die menschliche Figur steht nicht als hauptsächlicher formaler Faktor im Mittelpunkte. Von kleinen Dimensionen, ist sie ganz der Rolle und der Aktion angepaßt, die ihr innerhalb des Darstellungskomplexes zukommt. Um charakteristischen Ausdruck in jeder Situation vom Standpunkte des Ganzen aus ist es dem Künstler zu tun. Er will mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln eine Illusion hervorbringen, die Vorgänge inmitten ihrer Umgebung in möglichst greifbarer Wirklichkeit erscheinen lassen. Ruhe und Bewegung, Beleuchtetes und Beschattetes, im Vordergrund Stehendes und in der Ferne Verschwimmendes, alles soll seinen natürlichen Wirkungen gemäß dem Beschauer zum Bewußtsein gebracht werden. Auf jene neutral-plastische Modellierung innerhalb festbegrenzter Konturen wird verzichtet. Unbestimmte und spielende Umrisse suchen nur das Markante in jeder Situation festzuhalten. Auch für das Bewegte ist eine adäquate Darstellungsweise geschaffen. Wie der



UNTERWELTSZENE AUS DEN ODYSSEELANDSCHAFTEN
Rom, Vatikanische Bibliothek

Maler Körper in starker Bewegung zu fassen und andeutungsweise zu treffen weiß, zeigt besonders die Kampfszene des zweiten Lästrygonenbildes, aber auch die hier abgebildete Szene aus dem Unterweltzyklus. Das Momentane der Bewegung versteht er dem Beschauer zu suggerieren. Menschen sowohl wie Tiere sehen wir in ungemein bezeichnenden Stellungen. Nur ein für die Eindrücke der Wirklichkeit empfängliches, im Sehen und Auffassen geschultes Auge, eine über die Wirkungsmittel mit Leichtigkeit gebietende Hand vermochte in dieser Weise zu arbeiten.

Man hat sich auch des Problems der Darstellung einer Menge als einer wirklichen Massenerscheinung bemächtigt. Nicht mehr ein bloßes Koordinieren formal angelegter Figuren. In dem Unterweltsbilde mit der Beschwörung der Verstorbenen durch Odysseus wirkt die zusammengeballte Schar der Geister ganz in der Unbestimmtheit einer von fern gesehenen Masse.

Das Schematische tritt bei den Landschaften ebenso wie bei dem Figürlichen zurück. Es sind natürlich keine Landschaftsbilder in unserem Sinne. Die kannte die Antike nicht. Über gewisse Mängel ist man niemals hinweggekommen. Das Landschaftliche ist breit hingestrichen ohne viel Sorgfalt. Die Gesamtfärbung zeugt von dekorativer Willkür. Aber die räumliche Ausdehnung wird immer betont, wenn auch zum Teil keine richtige Vertiefung erreicht ist. Bäume, Sträucher, Gras, Schilf werden gar nicht schematisch, sondern in ihrer Wirkung als variable Erscheinungen zur Geltung gebracht. Nur die Berge sind immer starre formale Massen. Aber das alles ist so geschickt verbunden und auf ein Gesamtbild angelegt, daß ein ähnlicher Eindruck wie bei unseren sogenannten heroischen Landschaften erreicht wird.

In dieser Folge sind ausgesprochen impressionistische Kunstmittel angewandt. Es ist ein malerischer Stil, der die Erscheinungen durch abbreviatorische Fixierung der wesentlichen Wirkungsfaktoren wiederzugeben trachtet. Der Künstler bedient sich des freien Pinselstrichs, er setzt Farbenflecke als Valeurs auf, um möglichst starke illusionistische Wirkungen zu erzielen.

Die sichere Handhabung dieser Mittel läßt wohl auf eine ziemlich lange vorhergehende Entwicklung schließen. Sind die Odysseelandschaften Kopien nach älteren hellenistischen Vorbildern, was letzthin wieder von Nogara ausgesprochen, von Wickhoff und späteren aber bestritten worden ist, so wäre der Stil der Bilder damit ja ohne weiteres für eine frühere Zeit gesichert, womit allerdings noch nicht gesagt wäre, daß sich auch das technische Verfahren an die Vorbilder angeschlossen haben müßte.

Es lassen sich aber auch andere Gründe dafür geltend machen, daß das Aufkommen einer impressionistischen Malweise nicht den römischen Künst-

lern zu verdanken sein dürfte, sondern in frühere hellenistische Zeit zurückgeht. Daß die Systeme der Wanddekoration, wie sie uns nacheinander auf römischem und campanischem Boden entgegentreten, zum großen Teil von orientalisch hellenistischen Vorbildern abhängig sind, ist aus verschiedenen Anzeichen erschlossen worden.

Schon der erste in die Zeit vor der römischen Besitzergreifung fallende dekorative Stil Pompejis, der sogenannte Inkrustationsstil, der nur bunte Steinarten in farbigem Stuck nachahmt und keinerlei figürliche Malereien besitzt, hat seine Parallele auf alexandrinischem Boden. An der frühptolemäischen Wanddekoration eines Grabes von Sidi Gaber bei Alexandria sind von Thiersch die „Vorboten“ des ersten pompejanischen Stiles nachgewiesen worden. Er findet sich aber auch in Delos, Priene und sonst auf griechischem Gebiet. Auf Bildern des zweiten Stils sprechen unter anderem die ägyptischen Landschaften für einen Zusammenhang mit dem alexandrinischen Kunstkreise. Daß der dritte etwa die erste Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts umfassende Dekorationsstil ganz mit ägyptisierender Ornamentik durchwoben ist und daher gewiß in Alexandrien seinen Ursprung hat, ist fast allgemein anerkannt. Man hat ihn deshalb den ägyptisierenden Stil genannt. Und auch den vierten Stil halten einige der maßgebenden Kenner dieses Gebietes für eingeführt aus dem Osten. Der Name Antiochia wurde in letzter Zeit öfter als Herkunftsort dafür ausgesprochen.

Daß die römisch-campanische Wanddekoration sich demnach in Übereinstimmung mit der hellenistischen Gesamtentwickelung ausgebildet hat, darf kaum bestritten werden. Und sollte man die Figurenbilder davon ausschließen?

Selbst wenn die Odysseelandschaften ihrer Erfindung und Ausführung nach auf römische Künstler zurückgehen, liegt es nahe — nach allem, was wir über die vorchristliche römische Kunst, über die Malerei auf italischem Boden aus früheren etruskischen und campanischen Werken wissen — das Aufkommen einer impressionistischen Technik auf römischem Boden zu suchen?

Es erscheint auch höchst unwahrscheinlich, daß, wie man gemeint hat, die impressionistische Darstellungsweise im Gefolge der wohl in Alexandria sich ausbildenden dekorativen Wandmalerei al fresco entstanden ist, und noch dazu bei einem Stil wie dem zweiten, der so stark mit architektonischen Motiven arbeitet. Wenn Petron (Satir. 2) den Ägyptern vorwirft, daß sie durch ihre Verwegenheit die Malerei zum Verfall gebracht hätten, so bezieht sich das gewiß auf die Tafelmalerei (pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit).

Man wird vielleicht an jene Richtung, die Antiphilos inaugurierte, dem man ja seine facilitas zum Vorwurf machte, zu denken haben. Es klingt wie ein Angriff gegen eine mit abbreviatorischen Mitteln kühn arbeitende Darstellungsweise. Daß im 1. Jahrhundert n. Chr. die Tafelmalerei als eine im Verfall befindliche Gattung betrachtet wird, geht aus Plinius hervor, der von ihr als einer dahinsterbenden Kunst spricht. An ihre Stelle war die Wandmalerei getreten. Wo hätten auch an den über und über bemalten Wänden Tafelbilder angebracht werden sollen? Man imitierte sie im Fresko und zog sie in die Gesamtdekoration mit hinein. Die Anfänge einer impressionistischen Darstellungsweise müssen in der Tafelmalerei liegen. Und man wird sich vorzustellen haben, daß sich mit dem Übergange von der klassischen attischen zur hellenistischen alexandrinischen Tafelmalerei, mit dem Aufkommen naturalistischer und koloristischer Probleme nach und nach die Ausbildung eines impressionistischen Stils vollzog. Impressionistische Tendenzen sind vor kurzem auch an Beispielen der alexandrinischen Plastik durch T. W. von Bissing aufgezeigt worden. Die Neigung der alexandrinischen Kunst, in das Leben und Treiben der Gegenwart hineinzugreifen, in großen Zügen treffend zu charakterisieren, ihr Hang zur Wiedergabe des Bewegten, ihre Vorliebe für die Karikatur, die das rasche Auffassen markanter Kennzeichen zum Zwecke der Travestierung voraussetzt, all das scheint auf das Ziel einer impressionistischen Darstellungsweise hinzusteuern.

Wir können aber auch von einer erhaltenen Arbeit aus den Beweis dafür erbringen, daß wir die Entstehung einer impressionistischen Malerei innerhalb der hellenistischen Kunst ansetzen dürfen. Es sind die beiden kleinen als Gegenstücke gedachten Mosaikbilder des Neapler Museums, die zu den vortrefflichsten in Pompeji gefundenen gehören, mit grotesken Figuren, die teilweise maskiert sind, musizieren und tanzen. Daß ihre Vorlagen auf hellenistische Gemälde zurückgehen, kann keinem Zweifel unterliegen. Die des einen hier abgebildeten Mosaiks ist auch noch in anderen Repliken nachgewiesen worden. Dieselbe Darstellung kommt vor auf einem Wandgemälde aus Herculaneum, einzelne Figuren daraus als fragmentarisch erhaltene Rundplastiken aus gebranntem Ton, in Myrina gefunden, vortreffliche Arbeiten hellenistisch kleinasiatischen Ursprungs. Als Vorlage wird also wohl ein hellenistisches Gemälde etwa des 2. Jahrhunderts v. Chr. anzusehen sein. Die griechisch geschriebene Künstlerinschrift „Dioscurides von Samos“, die auf dem Mosaik steht, bezieht sich wohl eher auf den Verfertiger des Mosaiks als auf den Künstler des Gemäldes. Das Süjet, ein Aufzug von musizierenden und tanzenden Komödianten (Metragyrten), mit großer realistischer Treue und



MOSAIK DES DIOSKURIDES
Neapel, Museum

Lebendigkeit vorgeführt, ist echt hellenistisch. Das vorbildliche Gemälde ist in der vortrefflichen Mosaikausführung augenscheinlich mit großer Treue reproduziert. Die Anlage der Unmenge kleinster Steinchen zeugt von höchster technischer Meisterschaft und paßt sich ganz dem Charakter des Gemäldes an. Man meint, die das Momentane der Bewegungen mit großer Verve herausholenden Pinselstriche des Malers nachzuempfinden. Die farbige Erscheinung ist

zu echt malerischer Anschauung gebracht und nach den feinsten Tonabstufungen differenziert. Eine breit durchgeführte impressionistische Malerei muß das Urbild gewesen sein. Denn es ist doch kaum anzunehmen, daß der Mosaizist ein nicht impressionistisches Bild in ein impressionistisches umstilisiert hat.

Die impressionistische Darstellungsweise scheint also in der hellenistischen Kunst seit dem dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert weitergebildet worden zu sein. Die ganze Entwicklung der hellenistischen Kunst drängte darauf hin. Der Impressionismus ist die letzte Stilschöpfung hellenischen Kunstgeistes.

Als Ausläufer des hellenistischen Impressionismus erscheinen dann die in Ägypten gefundenen, aus nachchristlicher Zeit stammenden Porträts, von denen später noch genauer zu sprechen sein wird.

Auf römisch italischem Gebiet können wir deutlich eine Fortbildung des Impressionismus verfolgen. Die einheimische Kunstweise kam ihm insofern entgegen, als sie auf ein realistisches Erfassen der Wirklichkeit großen Wert legte. Die römische Plastik in dem ersten nachchristlichen Jahrhundert lenkt zum Teil in impressionistische Bahnen. Und welche Rolle das Impressionistische als Wirkungsfaktor bei der Porträtskulptur der Römer spielt, ist bekannt.

Von gemeinhellenistischer Basis nimmt die römische Skulptur der Kaiserzeit ihren Ausgang. Natürlich ist dabei immer mit einer starken, spezifisch römischen Note zu rechnen. Klassizistische und attizistische Strömungen wechseln aber ab mit illusionistisch impressionistischen. Der Versuch Franz Wickhoffs, die Ausbildung eines impressionistischen Illusionismus den Römern der nachaugusteischen Zeit zu vindizieren und als besonderes Charakteristikum für eine römische Reichskunst, die sich von Rom als Zentrum aus die Welt erobert hätte, hinzustellen, ist nicht gelungen und auch von den meisten Archäologen nicht gebilligt worden. Die Formulierung illusionistischer Aufgaben in der Plastik der Vespasianischen Epoche ist aus der vorhergehenden hellenistischen Entwicklung ebenso zu begreifen wie der höfische Klassizismus der Augusteischen. Man darf eben nur das Hin- und Herwogen der verschiedenen künstlerischen Wellen nicht außer acht lassen.

Ähnlich liegt es bei der römisch-italischen Malerei, für deren Geschichte wir auf das Material der Wandbilder angewiesen sind. Die impressionistische Darstellungsweise, wie wir sie in den Esquilinischen Odysseebildern des zweiten Stils haben auftreten sehen, bleibt weiterhin ein Hauptelement in der Ausgestaltung der Wandmalerei. Es finden sich aber auch Darstellungen formal klassischer Behandlung. Die angewandte Manier richtete sich wohl je nach dem Vorwurf, dem Wunsch und Geschmack von Besteller und Maler. Der Impressionismus ist ebensowenig der ausschließliche Kunststil geworden

wie heutzutage. Wir dürfen dabei auch die Rolle, die der Neigung zum Archaisieren zukommt, nicht unbeachtet lassen. Wie sich Altes mit Neuem mischt, stellt uns eine der berühmten Wandverzierungen aus dem bei der Farnesina aufgedeckten römischen Hause (Thermen-Museum) vor Augen. Hier sind an der einen Zimmerwand nach älteren Vorlagen kopierte Szenen strenger Zeichnung in eine moderne, der Entstehungszeit des Hauses entsprechende Dekoration zweiten Stils eingefügt; sie fallen mit ihrem ausgesprochen altertümlichen Charakter aus ihrer Umgebung heraus. Und bis in späte Zeiten hinein gibt es Darstellungen, die einen klassisch formalen Charakter zu wahren suchen. Griechische Vorbilder werden immer wieder kopiert und mit neuen Erfindungen vermischt. Die Zeit der römischen Kaiser schaltet eben mit dem gesamten überkommenen Kunstgut, ohne daß sich eine reinliche Scheidung für die einzelnen Kunstprinzipien nach bestimmten Epochen durchführen ließe. Verschiedene Manieren gehen nebeneinander her. Man hat immer mit einem gewissen Eklekticismus zu rechnen.

Die Erkenntnis wird noch dadurch erschwert, daß wir uns die Geschichte der Malerei nur aus mehr oder weniger handwerksmäßigen Wandfresken rekonstruieren können. Bis auf einige hochstehende Werke haben wir es dabei zumeist mit Leistungen gewöhnlicher Dekorationsmaler zu tun, nach denen man nur das allgemeine Niveau und die durchschnittliche Fertigkeit dieser Klasse von Leuten beurteilen kann. Und nur ganz im allgemeinen und für den Durchschnitt lassen sich Entwicklungstendenzen an diesem Material feststellen.

Von dem Augenblick an, wo der Impressionismus in der italischen Malerei, aus der hellenistischen Kunst übernommen, zuerst für uns sichtbar in Wandbildern des zweiten dekorativen Stils auftritt, läßt er sich bis zu dem Verfall der abendländischen antiken Kunst überhaupt weiterverfolgen. Seine Anschauungsweise und Technik ist den Malern in Fleisch und Blut übergegangen.

Außer den esquilinischen Odysseelandschaften gibt es noch in Pompeji impressionistische Bilder an Wänden des zweiten Stils, die beweisen, daß zur Zeit seiner Herrschaft der Impressionismus ganz eingebürgert war. Ihre Zahl ist aber innerhalb des zweiten Dekorationsstils nicht groß.

Auf römischem Boden sind uns in den Wandmalereien des bei der Farnesina gefundenen Hauses (Thermen-Museum), die in einer als Kandelaberstil bezeichneten Abart des zweiten Stils gehalten sind und zu dem Schönsten gehören, was wir von antiker Malerei haben, Bilder von einer ganz extrem impressionistischen Anlage erhalten. Und hier ist in die eine Wand (n. 1142) ein Name, Seleukos, eingeritzt, was vielleicht darauf weist, daß ein Grieche an der Ausmalung beteiligt war. An den herrlichen Wänden

mit schwarzem Grund sind die figürlichen Darstellungen in der Mitte, die von Robert kürzlich als Illustrationen zu einem griechischen Roman gedeutet wurden, leider fast ganz zerstört. Wo aber noch Reste sichtbar sind, wie auf der Wand C 5 links, da kann man wahrnehmen, wie mit einer fast chinesisch anmutenden technischen Bravour und Grazie der Pinsel im freien Zuge sich der Formen bemächtigt hat. Noch besser läßt sich der virtuose impressionistische Strich und eine raffinierte Farbenzerlegung an den weißgrundigen Wänden eines anderen Zimmers (G—G 5) verfolgen, wo in Feldern über einem Gesims, das eine Kandelaberdekoration nach oben abschließt, ländliche Szenen, eine Seeschlacht, Stillleben: Masken, Krüge in Kühlgefäßen, Schalen, Vasen, ein Vogel auf einem Körbchen, Musikinstrumente u. a. abwechseln.

Bilder des dritten dekorativen Stils, der während der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts den zweiten ablöste, bekunden das Weiterleben impressionistischer Elemente. Sein Dekorationssystem bevorzugt im Gegensatz zu dem vorhergehenden Stil mehr eine Flächenornamentik. Geometrische Verzierungen sind beliebt. Die Ornamente haben zum Teil etwas Strenges, Archaisierendes. Aus ungemein feinen, sauber ausgeführten Details setzen sie sich zusammen. Etwas Gewähltes, Distinguiert-Gehaltenes bildet den Grundcharakter der Dekoration.

Wenn auch die figürlichen Darstellungen der eingefügten Gemälde in Komposition und Haltung an der allgemeinen Gemessenheit des Stils teilnehmen und eine strengere rhythmische Gebundenheit zur Schau tragen, so lassen sie doch nicht jene freiere malerische Behandlung, wie sie bei den Bildern des zweiten Stils schon angewandt war, vermissen. Unter die feinsten Schöpfungen nicht nur des dritten Stils, sondern überhaupt alles dessen, was von italischer Wandmalerei erhalten blieb, ist eine Serie von Gemälden eines Hauses in Herculaneum (Neapel, Museum) zu rechnen, der die hier abgebildete Toilettenszene, auch Vorbereitung zum Festzug genannt, angehört. Mit der klassischen Zeichnung und Formauffassung, die wohl auf die Nachahmung eines früheren griechischen Tafelgemäldes zurückzuführen ist, verbindet sich ein Gefühl für das Malerische. Freie Pinselzüge suchen in Falten und Schmuckstücken das Momentane der Erscheinung herauszubringen. In dem Ensemble der hell gegeneinander abgestimmten Töne bekundet sich ein feiner koloristischer Geschmack. Und wie dem Maler die impressionistische Ausdrucksweise geläufig ist, zeigt das Stillleben auf der rechten Seite: der Toilettentisch mit seinen Utensilien. Da ist mit Hilfe einer Valeurmalerei in meisterhafter Weise der illusionistischen Wirkung Rechnung getragen. Man sehe, wie die Kanne unter dem Tisch ihrer optischen Erscheinung nach mit breit hingesetzten Flecken herausgebracht ist.



TOILETTENSZENE
Neapel, Museum

Im vierten Stil gewinnt der impressionistische Kolorismus eine besondere Bedeutung und erscheint geradezu als stimulierendes Element. Er erobert sich jetzt auch das dekorative System. Mit dem zweiten Stil durch reichliche Ver-

wendung architektonischer Motive verknüpft, entbindet er diese Motive von den tektonischen Möglichkeiten, wie sie dort doch im großen und ganzen gewahrt waren. Man tändelt nur noch mit den baulichen Formelementen. Im Verein mit den leichten, luftigen Architekturformen entfaltet sich an den Wänden ein freies, phantastisch heiteres Spiel von reizenden menschlichen, tierischen und vegetabilischen Motiven mit einer üppigen Fülle von Variationen. Der Bann der festen Umrisse ist gelockert. Das technische Verfahren dient dem Eindruk beweglicher Leichtigkeit der graziösen Gebilde. Mit skizzenhaft andeutender Pinselführung wird Farbe neben Farbe gesetzt, um auf die Hauptwirkungsmomente hinzuarbeiten. Durch dieselbe impressionistische Behandlung stehen jetzt vielfach die eigentlichen Bilder mit ihrer dekorativen Umgebung im Einklang. Die berühmte schwarze Wand in der Casa della parete nera und das Tablinum des Vettier-Hauses in Pompeji gewähren in dieses impressionistische Dekorationssystem Einblick und zeigen es von der vorteilhaftesten Seite.

Manche von den figürlichen Szenen sind mit erstaunlicher Sicherheit im Treffen von Bewegungsmotiven auf die Wände geworfen und wirken in ihrer farbigen Vergegenwärtigung wie geistvolle Improvisationen. Nach dieser Richtung wird alles Frühere überboten. An Stelle der gehaltenen Formensprache des dritten Stils ist eine Ausgelassenheit getreten. Mit kühnem Griff holt man sich Motive aus der Wirklichkeit. Die Anschauung ist eine ungemein lebendige, und man kann daher die dargestellten Situationen zu lebendigstem Eindruck bringen. Ohne ein erweitertes Sichhineinleben in die realen Dinge ist ein so starkes Gefühl für die Wirkungsmöglichkeiten der Erscheinungen nicht denkbar. Naturalistische Neigungen verlangen ihre Befriedigung.

Wenn auch mythologische Begebenheiten im Mittelpunkte des Darstellungskreises stehen, so werden sie doch gern ins Genrehafte gewendet. Das Gefühl für das Heroische ist zurückgegangen, die Fähigkeit zur Verkörperung des Großen, Pathetischen hat nachgelassen.

Während die großen Hauptbilder innerhalb der Dekorationen eine gewisse idyllische Ruhe zur Schau tragen, gibt es unter den kleinen Gemälden Darstellungen, die von formalplastischen Motiven ganz absehen, bei denen auf jede Idealität im Auftreten der Figuren verzichtet wird. Hatte die klassische Antike durch eine gewisse Auslese und Kombination schöner Formen den menschlichen Körper mit einer Hoheit zu umkleiden gedacht, so hält man sich jetzt vielfach an momentane Eindrücke von Situationen und Bewegungen, die im Leben beobachtet wurden, und die man sich in der Phantasie mit großer Anschaulichkeit wieder zu vergegenwärtigen vermag. Und mit der Fähigkeit,

das Natürliche seinem äußeren Wesen nach sich einzuprägen, erlangt die Hand eine große Geschicklichkeit für die Wiedergabe auch komplizierter Erscheinungsformen. Die malerische Auffassung tritt dabei ganz in den Vordergrund. Das Wort des alten griechischen Philosophen: „alles ist in Fluß“ *(πάντα ῥεῖ)* gewinnt jetzt auch für diese künstlerischen Schöpfungen Geltung.

Neben den alten mythologischen Aufgaben gab es für die Wandmaler ganz realistische Themen, die sich auf die Bestimmung des Hauses oder auf das Leben und die Schicksale seines Besitzers bezogen. So enthielten nach Petrons Beschreibung die Bilder im Eingange von Trimalchios Haus in Rom Darstellungen aus seiner kaufmännischen Vergangenheit. „Ein Gemälde stellte einen Sklavenmarkt mit Beischriften vor; man sah Trimalchio als Knaben, mit dem Stabe Merkurs in der Hand, von Minerva geführt in Rom ankommen; dann, wie er rechnen gelernt und Kassierer geworden war, welches alles der sorgfältige Maler mit erklärenden Inschriften genau abgebildet.“ Und in Pompeji sind uns in den Häusern von Handwerkern Wandbilder, die auf die Beschäftigung der Besitzer Bezug haben, erhalten.

Bei einer malerischen Methode, die es darauf absah, Erscheinungen in ihrer momentanen Wirkung und in ihrer Beweglichkeit mit einer gewissen Bravour hinzustellen, lag natürlich die Gefahr nahe, daß man sich mit dem bloßen Ungefähr begnügte und einer flüchtigen Mache anheimfiel. Man kann an den pompejanischen Wänden auch zur Genüge verfolgen, wie eine übertriebene impressionistische Darstellungsweise zur Schluderarbeit verführte, wie man Momentbilder ganz im Rohen auf einen groben Effekt hin mit breiten Pinselstrichen ansetzte.

Es scheint auch Spezialisten im Schnellmalen gegeben zu haben. Wir hören von Juvenal (IX, 145), daß sich jemand einen Sklaven wünscht, der im Schnellmalen menschlicher Gestalten Fertigkeit besitzt (qui multas facies pingit cito), um ihn neben einem anderen, einem Ziseleur, an Kunstunternehmer vermieten zu können.

Aus der Fülle des im Neapler Museum erhaltenen Materials seien einige wenige Beispiele herausgegriffen.

Zunächst eins von den schwebenden Paaren, die ein beliebtes Motiv dieses Stiles bilden (Haus der Vettier. Abb. S. 28). Der Eindruck des Schwebens ist in einer kaum zu übertreffenden Weise zum Bewußtsein gebracht. Man betrachte, wie bei der rhythmischen Verknüpfung der beiden Figuren der Gegensatz zwischen dem leichten Gleiten der Bacchantin und dem gleichsam durch die Luft-Stampfen des Fauns herauskommt, wie die Verkürzung der Beine des Fauns auf rein malerischem Wege erfolgt. Das Gewand der Frau ist

außen rosa, innen weiß. Man hielt sich nicht an bestimmt abgegrenzte Lokalfarben. Durch eine Farbenzerlegung wird der Eindruck des Bewegten ge-



SCHWEBENDES PAAR
Pompeji, Haus der Vettier

steigert. Dunkel und kräftig ist die Tonwirkung hier und auf einer Anzahl stilverwandter Bilder und hat etwas von der Glut Tintorettoscher Farbengebilde.

In der reichen Sammlung des Neapler Museums hebt sich für ein einigermaßen geübtes Auge dann eine Klasse von Werken dieses Stiles heraus,

deren Farbenkombinationen sich vornehmlich innerhalb einer Skala von hellen Tönen bewegen. Ein Hauptbeispiel, der thronende Dionysos (Nr. 9456), ist in der Publikation von Bruckmann-Herrmann farbig reproduziert. Arbeiten dieser Kategorie haben etwas Rokokoartiges in der Grazie der Anlage und Helligkeit der Farbenstimmung. Eine höchst pikante Fleckenverteilung mit keck aufgesetzten Lichtern. Wir geben das Bildchen einer wandelnden Frau, die Blumen pflückt, zu einer Serie, die aus Stabiae stammt, gehörig (Neapel Nr. 8834). Sie trägt ein gelbes Gewand mit einem weißbläulichen Schleiergehänge darüber. Am linken Arm bemerkt man noch, wie die Fleischfarbe mit Rosa getönt war. Die pflückende Hand, die Haare, die Pflanzen sind ungemein geistvoll mit Strichen und Flecken impressionistisch angelegt. Nirgends eine scharfe Konturierung. Kein tiefer Schatten. In der zartesten Hellmalerei ist etwas überaus Geschmackvolles zustande gebracht.



BLUMENPFLÜCKENDES MÄDCHEN
Neapel, Museum

Neben solchen mehr dekorativen Bildern stehen andere, die bewegte Vorgänge nach ihrer realistischen Seite auszugestalten und zu möglichst illusionistischer Wirkung zu bringen trachten. Als malerische Probleme besonders interessant sind ein paar Darstellungen aus dem Isiskult auf herculanensischen Gemälden (Neapel, Museum). Eine Opferszene (Abb. S. 30): Auf der Höhe einer

Tempeltreppe in starrer Haltung ein Priester mit dem heiligen Wasser, von einem Priester und einer Priesterin, die das Sistrum schwingen, und zwei Sphinxen flankiert, unten ein brennender Altar mit einem das Feuer anfachenden Priester, davor zwei Ibisse; zu beiden Seiten, an der Treppe sich hinaufziehend Volk, Masse. Wie sind die Kontraste herausgebracht, die feierliche Ruhe der Priester auf der Treppe und die Bewegtheit der Menge! Das Volk ist der Illusion zuliebe als unbestimmter Masseneindruck gegeben. Und das Gegenstück, eine Kulthandlung mit Tanz und Musik unter Verzückung und Ausgelassenheit der Beteiligten (Abb. S. 31). Ein Helldunkel sorgt für die feierlich schaurige Stimmung. Hier und da grelle Lichtflecke. Vorn kniet eine Gestalt, deren wilde Ekstase etwas Mitreißendes hat. Ist es eine Schilderung der nächtlichen Orgie, durch die man in den Serapis-Kult aufgenommen wurde, und von der Apulejus spricht? Bei der Figurenbildung wird vor allem Wert darauf gelegt, die Körperfunktionen in einer den Sinn der Handlung treffenden Weise herauszubringen. Jenes höchste Maß von Ausdruck, um dessen Verwirklichung die Kunst seit Alexander dem Großen sich bemühte, ist hier erreicht. Die formale Durchbildung tritt zurück gegenüber dem malerischen Totaleffekt. Die Komposition beruht auf der Verteilung farbiger Massen und Flecke. Malerische Phänomene sind in weitem Umfange erkannt. Das läßt sich an verschiedenen Einzelheiten wahrnehmen: etwa, wie der das Sistrum schwingende Arm der knienden Figur, im Hellen modelliert, vor der hellen Treppe steht; er ist nicht dunkel konturiert, sondern von einer weißen



SZENE AUS DEM ISISKULT
Neapel, Museum



SZENE AUS DEM ISISKULT
Neapel, Museum

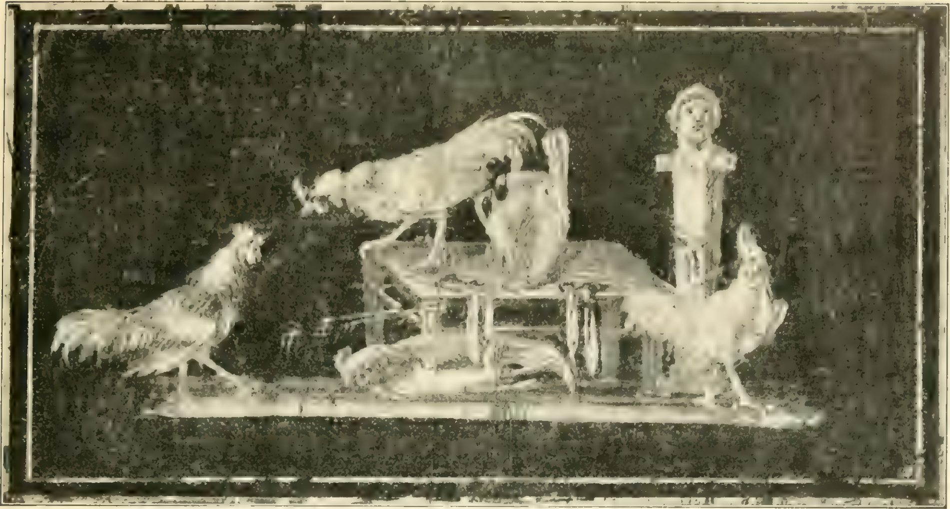
fluktuierenden Linie eingefaßt, durch die der nach außen sich verbreitende Glanz angedeutet wird. Unter der Einwirkung von Atmosphäre und Licht erscheint die Festigkeit der Formen zerrieben.

Als Beispiel für die illusionistische Wiedergabe eines historisch-mythologischen Vorgangs hatte Wickhoff schon die „Einbringung des hölzernen Pferdes“ aus Pompeji angeführt. Sie kommt in drei Repliken im Neapler

Museum vor, von denen die eine nur ein kleines Fragment ist. Am besten ist die hier abgebildete erhalten. Deutlich tritt die Absicht hervor, den Hauptvorgang in der Zusammenfassung eines von fern aufgenommenen Totaleindrucks zu geben. Nur auf die Intensität und das Packende des Eindrucks kam es dem Künstler an. Das Einzelne tritt zurück hinter der Massenwirkung. Alles ist in der Rapidität momentaner Bewegung festgehalten. Von Fackelglanz erhelltes Dunkel soll die Lichtwirkung bestimmen. Ein Nachteffekt ist beabsichtigt. Die das Pferd Ziehenden stehen in einem hellen Schein. Auf den Gesichtern der fackeltragenden Männer im Hintergrund liegen rote Flecken. Aber dem Ganzen eine einheitliche Lichtstimmung zu geben, war dem Maler nicht vergönnt. Es herrscht Willkür vor, namentlich auf der linken Seite. Nach der Erhaltung ist der ursprüngliche Zustand schwer zu beurteilen. Die pompejanische Ausführung ist recht gering. Aber die Absicht des Künstlers, die Illusion einer turbulenten Masse hervorzurufen, wird deutlich erkennbar. Hier ist ein Äußerstes an impressionistischer Vergegenwärtigung eines historischen Verlaufes und an Formauflösung geboten.



EINBRINGUNG DES HÖLZERNEN PFERDES
Neapel, Museum



GENRESZENE
Pompeji, Haus der Vettier

An einer Klasse von Bildern kann man dann so recht verfolgen, wie die Freude an dem äußeren farbigen Schein der Dinge dazu führte, daß man sich auch das Gewöhnlichste, Alltägliche, an sich Nichtssagende durch malerische Behandlung interessant machte. Es sind die Stillleben und Küchenstücke, wie sie sich innerhalb pompejanischer Wanddekorationen so häufig finden: Fische und Geflügel, zum Teil an Schnüren aufgehängt, Gefäße und allerhand Hausrat, Gemüse, Früchte und Blumen in freiem Durcheinander. Auf größtmögliche Illusion wird dabei hingearbeitet. Die schuppige Haut der Fische, das bunte Gefieder der Vögel, die Oberflächen von Früchten und Gefäßen, das alles durch malerische Fleckenwirkungen zur Geltung zu bringen, dazu dient die impressionistische Methode in überraschender Weise.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Landschaftsdarstellung, einem Gebiet, auf dem der moderne Impressionismus ja gerade seine besten Kräfte entfaltet hat. Wir kennen eine landschaftliche Wiedergabe, die mit illusionistischen Wirkungen rechnet, nur aus der campanisch-römischen Wandmalerei. Ob das Landschaftsbild als solches überhaupt erst mit der Wand- und Prospektmalerei erscheint, wie kürzlich ausgeführt worden ist, lassen wir dahingestellt.

In der römisch-campanischen Wandmalerei kommen völlig durchgebildete landschaftliche Szenerien vor sowohl als Schauplätze für mythologische Vor-

gänge wie als Selbstzweck. Nicht zu vergessen ist aber, daß, wo selbständige Landschaftsbilder hier auftreten, sie immer dekorativen Zwecken dienen. Zum Schmuck von Räumen wurden sie als Friese oder Füllungen, zum Teil hoch oben an den Wänden, innerhalb einer großen Gesamtdekoration verwandt. In ihrer Färbung hatten sie sich der Gesamtstimmung des Raumes einzuordnen. So kommt es, daß sich neben Landschaften mit natürlicher Färbung eine große Anzahl einfarbiger oder nur auf wenige Farben berechneter finden. Das dekorative Element spielt immer eine gewisse Rolle.

Nicht zutreffend ist es aber, wenn (z. B. von Ludwig Friedländer) immer nur der plastische Charakter in der antiken Landschaftsdarstellung betont worden ist. Es gibt Landschaften, bei denen das plastische Element ganz zurücktritt, die mit einem Vielerlei von Objekten etwas Bewegtes, Zerrissenes an sich haben und zum Teil in höchst kapriziöser Weise entworfen sind. Die einzelnen Objekte sind in der Weise von Augenblickseindrücken summarisch wiedergegeben. Das Impressionistische ist das eigentlich stilbildende Element.

Es hätte ja nahe gelegen, bei den Wandfresken innerhalb dekorativer Architekturen und Umrahmungen nur formal stilisierte Landschaften anzubringen. Aber schon im zweiten Stil kommen zwischen den gemalten Pilaster- und Säulenreihen frei aufgelöste und leicht skizzierte Szenerien vor. Es scheint eine bestimmte Geschmacksrichtung gewesen zu sein, die das Lockere, Bewegte innerhalb eines festen tektonischen Gefüges liebte. Noch weitergehend als bei den Odysseebildern wurde die impressionistische Manier auf landschaftlichen Darstellungen in dem sogenannten Hause der Livia auf dem Palatin angewandt, dessen Malereien etwas später als die Esquilinischen Landschaften angesetzt werden. Hier sind in dem Zimmer rechts vom Tablinum auf einem schmalen Fries, der auf gelbem Grund mit Braun gemalt und weiß gehöht ist, weite Übersichten mit lockerer Verteilung der Gegenstände (Gebäude, Pflanzen, Menschen) angebracht, wobei die Objekte im Sinne von Fernbildern gefaßt und mit andeutender Behandlung gegeben sind.

Auch auf einigen von den Wandbildern des bei der Farnesina gefundenen Hauses finden sich solche skizzenhaft behandelten Landschaften. Und die flachen Stuckdekorationen der Gewölbe dieses Hauses enthalten landschaftliche Ausschnitte von ähnlich impressionistischem Charakter. Zur Zeit des zweiten Stils ist also eine bestimmte Art impressionistischer Landschaft fertig ausgebildet. Sie erhält sich ziemlich unverändert weiter. Die Abbildung am Schluß dieses Kapitels gibt eine Gewölbemalerei von dem zweiten Grabe an der Via Latina aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Es hat etwas Kapriziöses,

wie das Stück Natur leicht und sicher in einen unbestimmten Ferneindruck aufgelöst ist. Derselbe Grad impressionistischer Veranschaulichung gibt sich in einer Landschaft der Katakombe der heiligen Domitilla (Wilpert, Taf. 6) kund.

Man muß aber berücksichtigen, daß die Lage der antiken Landschaftsmalerei insofern eine andere war als die der Neuzeit, als jener gewisse Vorbedingungen für eine in unserem Sinne korrekte Wiedergabe der Wirklichkeit fehlten. So war den Malern die Linearperspektive als wissenschaftliches System unbekannt. Das hat jedoch insofern nicht so viel auf sich, als sie ja gewöhnt waren, die Einzelgegenstände als Erscheinungen impressionistisch aufzufassen und wiederzugeben. Sie konnten dabei mit ihrem Gefühl und dem bloßen Auge viel ausrichten. Auch die ostasiatische Malerei in ihrer Blütezeit ist ja ohne die europäische Linearperspektive ausgekommen. Und in der Tat wird man auf den antiken Bildern durch grobe perspektivische Verstöße nur selten beleidigt.

Betrachtet man die Landschaften auf das Koloristische hin, so darf man die im ganzen dekorativen Zwecke nicht außer acht lassen. Bei monochromen und oligochromen Szenerien, wie man sie gern an Friesen anwandte, war eine natürliche Färbung ja an sich ausgeschlossen. Aber auch bei den naturfarbigen Bildern gibt es gewisse Beschränkungen. Denselben Reichtum der Palette wie die moderne Kunst wandte die antike für ihre Landschaften nicht an. Und dann ist eine Wandmalerei ja immer in ihrer Farbengebung beschränkt.

Es gibt auch keine antiken Landschaftsbilder, die getreue Reproduktionen beobachteter Gegenden wären. Was man darstellte, war als Ganzes zum größten Teil aus der Phantasie geschöpft. Das heißt, man setzte die Bilder aus Details zusammen, die teilweise aus einem Erfahrungsvorrat, der auf der Anschauung gewisser Objekte beruhte, teilweise aus überkommenen Vorbildern genommen waren. Auf einen Gesamteindruck, der einer bestimmten Wirklichkeit entsprach, war es nicht abgesehen. Ähnliche Motive kehren daher auf den verschiedensten Bildern immer wieder. Naturstudien ad hoc für besondere Bildzwecke scheint die Antike nicht gemacht zu haben. Daß es aber zu weit ging, alle vorkommenden Motive von Baulichkeiten als eitel Erfindung anzusehen, ergab sich vor kurzem daraus, daß auf Szenerien mit Landhäusern der Typus der römischen Villa nachgewiesen werden konnte. Einen vedutenartigen Charakter hat jedoch das antike Landschaftsgemälde nie gehabt.

Für das Farbenbild waren gewisse allgemeine Beobachtungen gemacht worden, die verwertet wurden. Die Lichtführung ist meist einheitlich, der

Schlagschattenfall richtig durchgeführt. Ja bei den größeren Szenerien korrespondiert der Lichtgang im Bilde öfter mit dem wirklichen, in dem betreffenden Raum durch die Verhältnisse, Lage von Fenstern oder Tür, gegebenen. In der Luftperspektive ist man verhältnismäßig fortgeschritten. Gegenstände, aus der Ferne gesehen, werden verschwimmend gegeben. Über weitere Farbenprobleme in der antiken Landschaftsmalerei sich zu äußern, ist bei dem heutigen Zustande der Bilder gewagt. Wenn auch im allgemeinen eine Neigung zu heller Stimmung vorherrscht, so darf man doch nicht, wie das jüngst geschehen ist, von einer bewußten Erkenntnis des Freilichtproblems sprechen. Der antike Künstler dachte wohl kaum daran, die Landschaft in einer bestimmten Stunde und unter besonderen Bedingungen zu geben. All jene Beleuchtungseffekte, wie sie die Natur zu gewissen Zeiten und bei bestimmten atmosphärischen Erscheinungen hervorzaubert, das Dämmern des Morgens und des Abends, trübe Stimmungen bei bedecktem Himmel, ein reiches Spiel der Sonne in Gold und strahlenden Farben, davon weiß das, was von antiker Malerei erhalten ist, nichts zu erzählen. Die zarten Übergänge und mannigfachen Differenzierungen, wie sie die moderne Valeurmalerei, die in stetigem Umgang mit der Natur lebt und das Auge durch unausgesetzte Beobachtung für alle Feinheiten empfänglich gemacht hat, darf man dort nicht suchen. Die Antike ist ja nicht einmal bis zu einem völligen Zusammenschluß der verschiedenen Bildgründe gelangt. Aber durch die lockere Verteilung der Gegenstände im Raum und impressionistische Behandlung der Einzelobjekte wußte man vielfach darüber hinwegzutäuschen.

Man muß sich also vor Augen halten, daß, wenn man von Impressionismus in der antiken Landschaftsmalerei spricht, es sich lediglich um eine impressionistische Wiedergabe von Einzelformen handeln kann. Die Erinnerungsbilder von Naturobjekten leben als Ferneindrücke in der Phantasie der Maler und werden dementsprechend durch impressionistische Zeichnung interpretiert.

Leider liegt in der Zeit nach der Zerstörung Pompejis die antike Malerei, soweit sie heidnisch war, fast ganz im Dunkeln. Die Wandmalerei können wir an den christlichen Gemälden der Katakomben weiter verfolgen, die am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. einsetzen und in den nächsten Jahrhunderten zahlreich auftreten. In den Katakomben tritt die Kunst in den Dienst der christlichen Kirche. Wie an den oberirdischen Wohnstätten, so wurden auf den Begräbnisplätzen in der Tiefe die Wände und Decken von Galerien und Kammern mit Fresken ausgestattet. Selbstverständlich ist durch den neuen Zweck, einer neuen Religion zu dienen, Anschauung und Auffassung der

Außenwelt sowie die Technik nicht beeinflußt worden. Wir finden also ein Weiterleben der antiken Malerei in christlichem Gewande. Das dekorative System, nach dem die Grabkammern der römischen Katakomben einheitlich ausgeziert sind, schließt sich an den vierten pompejanischen Stil an. An Qualität aber sind die Katakombenmalereien den pompejanischen weit unterlegen. Nur weniges kann auf wirkliche künstlerische Bedeutung Anspruch machen. Das hat einmal in den äußeren Umständen der Herstellung seine Gründe. Die Verhältnisse für den Maler lagen sehr ungünstig, indem entweder im Halbdunkel in der Nähe von Lichtschachten oder in völligem Dunkel bei künstlichem Licht gearbeitet werden mußte. Sorgfältige Durchführung war dabei unmöglich, wäre an solchen Stellen auch gar nicht angebracht gewesen. Im allgemeinen wird wohl auch die Notwendigkeit raschen Arbeitens vorgelegen haben, wobei die Gefahren der Verfolgung zu gewissen Zeiten und die schlechte Luft in den unterirdischen Räumen mitsprachen. Dann wird man gewiß nicht erstklassige Maler für diese Zwecke herangezogen haben, und von vornherein konnte ja die Auswahl nur unter den christlichen getroffen werden. Einen vollkommenen Maßstab zur allgemeinen Beurteilung der gleichzeitigen Wandmalerei bieten also die Katakomben nicht. Sie lassen nur auf das untere Durchschnittsniveau Schlüsse zu.



SCHWEBENDER GENIUS
Priscilla-Katakombe

Wenn wir die Katakombenmaler zum großen Teil bis in die späteste Zeit mit skizzenhaft impressionistischen Wirkungen rechnen sehen, so werden wir das aber nicht nur auf jene äußeren Umstände rascher Arbeit schreiben dürfen. Wie wir den Impressionismus in der Antike als eine Darstellungsmethode sich haben ausbilden sehen, so war auch das Gros der Katakombenmaler auf eine impressionistische Technik eingeschult. Man kann sich davon an den Reproduktionen des Werkes über die Katakombenmalereien von Joseph Wilpert zur Genüge überzeugen, und meine Wanderungen durch die römischen Katakomben haben es mir bestätigt.

Wir bilden ein paar charakteristische Beispiele ab. Der Putto von einem Gewölbe der Priscilla-Katakombe (zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts. Abb. S. 37) steht im Mittelpunkt einer größeren Deckendekoration. In der Linken trägt er einen Stab, in der Rechten ein Band. Er schwebt wirklich. Es ist eine der besten Figuren, die in den Katakombenmalereien vorkommen. Durch breite Pinselstriche mit verschiedenfarbigen, unvermittelt nebeneinandergesetzten Flecken kommt ein Gesamtbild zustande. Mit großer Bravour ist dasselbe



DEKORATION MIT TAUBEN
Praetextat-Katakombe

Verfahren an der Dekoration eines Bogengrabes der Praetextat-Katakombe vom Anfang des 3. Jahrhunderts angewandt (Abb. S. 38). Die beiden Tauben neben dem Kantharus haben natürlich symbolische Bedeutung. Es ist alles getan, um den Vogelkörpern eine möglichst naturwahre Wirkung zu geben. Wie das Gefieder seiner stofflichen Qualität nach mit kühn hinfahrenden Strichen aufgesetzt ist, wie die Blumen der Vase in ihren Erscheinungsformen als ein lockeres Gefüge von Farben auf den Ferneindruck hin gegeben sind, das ist mit demselben Verständnis für impressionistische Werte wie in der pompejanischen Wandmalerei zur Anschauung gebracht. Und wie noch im 4. Jahrhundert eine breite malerische Behandlung, die Farbenfleck gegen Farbenfleck stellt, im Schwunge ist, mag der Kopf einer Adorantin aus der Katakombe der Vigna Massimo veranschaulichen.



DETAIL EINER ADORANTIN
Katakombe der Vigna Massimo

Die Geschichte der Katakombenmalerei zeigt in ihrem Verlauf einen unaufhörlich weiterschreitenden Verfall. Rein technisch macht sich eine immer geringere Sorgfalt schon bei dem Zubereiten des Malgrundes bemerkbar. Das Formgefühl sinkt auf eine sehr niedrige Stufe. Die impressionistische Methode verführt zu einem rohen Skizzieren, und weil keinerlei sichere Formkenntnis mehr dahinter steht, kommt es zu unbeholfenen, heute nur noch ein historisches oder kirchliches Interesse bietenden Arbeiten.

Durch einen glücklichen Zufall sind uns aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. auf ägyptischem Gebiete Malereien erhalten geblieben, die auf eine Gattung von Tafelgemälden dieser Zeit einiges Licht zu werfen imstande sind. Es sind die als Kopfstücke für die Mumienhüllen bestimmten Holztafeln, mit dem Porträt des Verstorbenen, die aus dem Wüstensand des Fajûm in beträchtlicher Anzahl (zuerst durch den Österreicher Graf) zutage gefördert worden sind, und von denen jedes größere Museum Beispiele besitzt. Außer den Holztafeln kommen auch auf Leinwand gemalte Köpfe vor. Man hat diese Bildnisse mit großer Wahrscheinlichkeit in das zweite nachchristliche Jahrhundert datieren können. Auch hier handelt es sich ebensowenig wie bei den pompejanischen Wandmalereien um Leistungen erstklassiger Künstler. Sie lassen wieder nur auf das allgemeine Niveau und das durchschnittliche Können der Maler schließen. Es gibt allerdings beträchtliche Qualitätsunterschiede zwischen den besten und den unvollkommenen Arbeiten. Einiges ist ganz vortrefflich. Als derartige Porträts zuerst vor etwa zwanzig Jahren auftauchten, überraschten sie die Welt durch die außerordentliche Lebendigkeit der Porträtauffassung. Sie sind entweder in Tempera oder, wie man meint, die Holztafelbilder in Enkaustik oder in Enkaustik, verbunden mit Tempera, ausgeführt. Ein kürzlich von der ägyptischen Abteilung der Berliner Museen erworbenes Holztafelbild mag die Gattung hier vertreten (Tafel I). Es ist ganz auf Wirkung aus einiger Entfernung hin angelegt, dann aber packend lebenswahr. In der Nähe bemerkt man, wie die zähen Wachsfarbenmassen mit dem Spachtel aufgesetzt und aneinander getrieben sind. Die Grundfarbe des Gesichtes ist braun, auf der Stirn und der linken Wange liegt ein helles Rosa. In den Lippen sind verschiedene Nuancen von Rot unvermittelt nebeneinander gestellt. Den Nasenrücken entlang zieht sich hier wie auf anderen Stücken ein kräftiges Glanzlicht. An manchen Stellen sind mit dem Pinsel zartere Lasuren angebracht. Die Hauptwirkung beruht auf einer Art knetender Technik, wie sie dann Jahrhunderte später, durch die Ölmalerei begünstigt, bei modernen Meistern wieder auftritt. Mit den Pigmenterhebungen und den Unebenheiten der Farbenoberfläche wird auf bestimmte Effekte hingearbeitet. Besonders ist das auch für den Eindruck der Augen ausgenutzt, deren Pupillen sich aus Braun, Schwarz und stark aufgelegten weißen Glanzlichtern zusammensetzen. Man beachte ferner, wie das Ohr seiner Erscheinung in dem Zusammenhang gemäß nur leicht angedeutet ist. Technisch und stilistisch eng verwandt ist das im Berliner Museum als Gegenstück aufgehängte Frauenbildnis (10974), aber etwas gröber in der Ausführung.



Bei dieser in die Breite gehenden Arbeitsweise kommen überhaupt nicht sehr feine und intime Wirkungen zustande. Es ist mehr um das Schlagende in der Vergegenwärtigung eines Menschenantlitzes zu tun. Auf das Porträtmäßige der Züge wurde in der Kaiserzeit großer Wert gelegt. Einer Bemerkung Plutarchs zufolge sahen es die Maler nur auf die Ähnlichkeit des Gesichtes ab, in dem sich der Charakter offenbart, während sie die übrigen Körperteile vernachlässigten (nach Friedländer, Sittengeschichte Roms, II, 292). Das paßt gut zu dem Wesen der Kunstepoche, wie wir sie kennen. In den ägyptischen Porträts treten uns spätere Vertreter jenes hellenistischen Impressionismus entgegen, den wir zu verfolgen versucht haben. Sie sind uns wiederum ein Beweis dafür, daß in dem hellenistischen Ägypten die Tradition einer impressionistischen Darstellungsweise weiterlebte. Wenn Wickhoff annahm, daß diese erst mit Ausbreitung einer römischen Reichskunst Eingang in Ägypten gefunden habe, so wurde das durch den Gang unserer Untersuchungen nicht bestätigt. Vielmehr ist es eine gemeinhellenistische Wurzel, die ihre Schößlinge nach verschiedenen Richtungen sandte.

Da uns für unsere Betrachtungen ein so spärliches und zufälliges Material zur Verfügung steht, so dürfen wir zur Erhellung der Probleme, die die Malerei beschäftigten, auch das Mosaik nicht außer acht lassen. Wir haben vorher schon einmal ein Mosaikbild benutzt, um daraus Schlüsse auf den Zustand der hellenistischen Malerei zu ziehen. Das figürliche Mosaik erhält seine eigentliche Bedeutung erst in der hellenistischen Zeit, etwa seit der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. In den Diadochenreichen war es eine bevorzugte Kunst. Alexandria scheint ihm eine besondere Pflegestätte gewesen zu sein. Es wurde nicht nur als Fußbodenbelag, wie später fast ausschließlich bei den Römern, sondern in der früheren hellenistischen Zeit mit Vorliebe auch als Wandschmuck angewandt. In die mit kostbaren Steinsorten verzierten oder in Nachahmung dieser Dekorationsform mit bemaltem Stuck verkleideten Wände waren Mosaikbilder eingelassen, die zum Teil auf Tafelgemälde zurückgingen und Tafelgemälde imitierten. Ihrem Stoffcharakter nach paßten sich solche Wandbilder ihrer Umgebung an, ohne daß man auf lebhafte figürliche Darstellungen zu verzichten brauchte. Das aus der früheren Zeit Pompejis stammende Mosaik des Dioskurides (Abb. S. 21) gab uns ein Beispiel für die Nachahmung eines impressionistischen hellenistischen Tafelbildes. Wie in der Wandmalerei so gehen auch in der Mosaikkunst jene beiden Richtungen, eine mehr formal lineare und eine illusionistisch impressionistische, nebeneinander her. Man richtete sich durch Ausbildung eines raffinierten Verfahrens im Zusammensetzen kleiner farbiger Steinchen auf eine

Nachahmung koloristischer Effekte ein. Auf römischem Boden wurde das Mosaik in der Kaiserzeit ungemein beliebt. Seine Kostspieligkeit machte es in seiner feinsten Ausgestaltung zu einer vornehmen und aristokratischen Kunstgattung. Dem entsprach auch die Wahl der Sujets. Vermutlich sind es Griechen gewesen, die in dieser Kunst das meiste Geschick besaßen. Eine ganze Anzahl in Pompeji gefundener Mosaiken enthalten hellenistisch-alexandrinische Motive.

Es sei wieder nur auf ein paar Beispiele verwiesen für die Tatsache, daß der malerische Stil, wie ihn die beiden Dioskurides-Mosaiken zeigen, in der Kaiserzeit seine Fortsetzung findet. In den Fußboden des Gabinetto delle Maschere im Vatikanischen Museum sind vier Mosaikbilder eingelassen, die in vier verschiedenen Räumen der Villa Hadrians bei Tivoli den Mittelpunkt einer Fußbodendekoration einnahmen. Ob sie in Hadrianischer Zeit oder schon früher entstanden sind, bleibe dahingestellt. Sie sind jedenfalls ganz im Charakter von Tafelbildern gehalten, und es war kein guter Geschmack sie in den Fußboden einzufügen. In bezug auf technische Fertigkeit stehen sie sehr hoch. Für uns kommt besonders die idyllische Landschaft mit weidenden Schafen und Ziegen in Betracht. Indem das Fell der einzelnen Tiere auf seine malerische Wirkung hin impressionistisch angelegt ist, sucht die Mosaizierung in raffiniertester Weise die freien, flott hingeworfenen Pinselstriche nachzuahmen.

Ähnlich ist es bei den figürlichen Randbildern des aus den Thermen von Otricoli stammenden großen Mosaiks der Vatikanischen Rotunde. Seewesen, Tritonen und Nereiden treiben mit Ungeheuern ihr Spiel. Alles ist in Bewegung. Die Konturen verfließen. Keine reinen, feststehenden Lokaltöne. Man betrachte z. B. die Modellierung des nackten Leibes des Centauren, der ein Seepferd zügelt, wie das Gewoge der Glieder und Muskeln durch die koloristische Behandlung zum Ausdruck kommt. Die Wirkung ist schillernd, feurig, farbig. Eine Meeresstimmung.

Wie lange sich dieser Kolorismus weiter erhält, sehen wir an christlichen Mosaikmalereien in den Basiliken. Die genauere Beurteilung der wenigen noch vorhandenen wird allerdings erschwert durch schlechte Erhaltung, Restaurationen und ungünstige Standorte. So viel scheint jedoch sicher, daß die Verfertiger der Mosaiken des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore in Rom, die gewiß nicht vor dem 5. Jahrhundert entstanden sind, noch auf eine impressionistische Darstellungsweise eingearbeitet waren. Auf der Trennung Abrahams von Loth (nach der Abbildung bei Richter, Taylor, The golden age of Christian art) sind die weißen Gewänder der Patriarchen in grünliche,

gelbliche, bläuliche Partien zerlegt. Ein Irisieren wird durch die koloristische Behandlung zustande gebracht. Das Inkarnat der Gesichter setzt sich aus mannigfachen Tönen zusammen mit weißlichen Flecken für die hellsten Lichter. Von dem malerischen Verfahren gibt einen besonderen Begriff der Kopf Jethros auf der Hochzeit Moses, dessen Inkarnat sich vornehmlich in bläulichen, lila und roten Tönen modelliert. Wir treffen hier in der Mosaikkunst dasselbe Bemühen, wie wir es in den Tafelbildern der Fajûm-Porträts fanden: durch Spaltung von Lokalfarben und gegeneinandergesetzte Flecke eine lebendige koloristische Wirkung zu erreichen. Und auch an einigen Fragmenten von landschaftlichen Hintergründen haben die sorgfältigen Erforscher der Mosaiken (Richter und Taylor) impressionistische Elemente wahrgenommen.

Wenn wir nun noch bis in die Kleinmalereien der Buchillustration impressionistische Darstellungsformen finden, so zeigt uns das vollends die durchgehende Verbreitung des Impressionismus in der späten Antike. In der klassischen Zeit des Altertums ist die Hauptform des Buches die Papyrusrolle. Einer Textillustration ist diese Form nicht besonders günstig. Nach den jüngsten Forschungen von Theodor Birt hätte es neben den Textrollen Bilderrollen gegeben, in denen die Bilder die Hauptsache waren. Die ältesten Illustrationscyklen auf Papyrus (Totengerichte) haben uns die Ägypter hinterlassen. Daß die Griechen schon in der klassischen Zeit illustrierte Bücher hatten, geht aus literarischen Nachrichten, z. B. bei Aristoteles, hervor. In der hellenistisch-römischen Welt des 1. Jahrhunderts n. Chr. muß das Bilderbuch schon große Verbreitung gehabt haben, wie sich nach einigen Überlieferungen der Schriftsteller annehmen läßt. Eine ganz neue Rolle konnte die illustrierende Miniatur spielen, als ihr das Pergamentblatt eines Codex zur Verfügung stand. Die erste Erwähnung einer Illustration auf Pergament findet sich bei Martial XIV, 186, die auf ein Virgilbildnis am Anfang eines Codex anspielt. Ausgebreitetere Verwendung findet jedoch der Pergamentcodex, unser Buch im heutigen Sinne, erst seit dem 4. Jahrhundert n. Chr.

Was von antiken Miniaturen erhalten ist, datiert aus späterer Zeit und findet sich in Codices. Die frühesten sind die Illustrationen zu dem Virgil (Cod. 3225) der Vatikanischen Bibliothek und der Ilias der Ambrosiana in Mailand, die beide wohl sicher nicht vor dem 4. Jahrhundert hergestellt worden sind. Es ist jedoch nicht gesagt, daß wir es hier mit originalen Erfindungen zu tun haben, sondern im Gegenteil wahrscheinlich, daß es sich um Wiederholungen früherer Vorbilder handelt.

Die farbige Illustration — sieht man von der reinen Umrißzeichnung ab — bewegt sich in der Hauptsache zwischen zwei Manieren. Einmal wird

eine sorgfältige Vorzeichnung mit kleinen kompakten Massen von Deckfarben sauber ausgefüllt in einer im eigentlichen Sinne miniierenden Technik. Oder aber es wird wie bei einer Art der großen Malerei mit impressionistischen Mitteln auf illusionistische Wirkungen hingearbeitet.

Beide Manieren finden sich nebeneinander in dem Vatikanischen Virgil. Der Codex beginnt mit Bildern, die in einer sorgfältigen Miniaturtechnik, zum Teil unter Anwendung von Gold, ausgemalt sind; und ausschließlich



VERWANDLUNG DER TROJANISCHEN SCHIFFE IN NYMPHEN
Virgil-Handschrift der Vatikanischen Bibliothek

solche schmücken die Georgika. Etwas Regelmäßiges hat die Anlage der stilisierten Landschaft. Die Figuren sind nebeneinander mit Zwischenräumen flach reliefmäßig angeordnet. Bei einer anderen Kategorie von Bildern, die mit der Äneis beginnt — aber auch in ihr kommen Illustrationen in der miniierenden Technik vor — ist alles breiter hingesetzt und auf grobe Wirkungen berechnet. Die Hand, die hier am Werke ist, arbeitet flüchtiger und roher, ist aber mit den Mitteln einer rein malerischen Technik vertraut. Man betrachte etwa auf fol. 13 den Fels mit der Höhle unten, auf dem Äneas und seine Begleiter stehen, wie die Bergwand durch das Zusammenwirken

mannigfacher Farben veranschaulicht ist. Verschiedene Schattierungen von Hell- und Dunkelviolett, Gelb, Grün, Weiß, Schwarz, zum Teil ganz unvermittelt neben- und übereinander gesetzt, arbeiten auf einen koloristischen Totaleindruck hin. Als Beispiel impressionistischer Zeichnung gibt unsere Abbildung die Verwandlung der trojanischen Schiffe in Nymphen (Äneis IX, 118 ff.). Es handelt sich hier um den Bewegungseindruck bei den Reitern. Die Bilder in der miniierenden Technik sind in dieser Handschrift aber ausnahmslos die feineren und künstlerisch höher stehenden.

Die Illustrationen der griechischen Ilias sind fast durchweg sehr roh und wenig gut erhalten. Wir können aber auch noch unter ihnen Spuren der impressionistischen Darstellungsweise nachweisen: etwa an dem Getümmel der Schlachtszenen (fol. 16 u. 17), wo bei aller Ungeschicklichkeit der Gesamtwiedergabe einzelne Figuren und Gruppen in der Spontaneität ihrer momentanen Wirkung ergriffen sind — wie auf der abgebildeten Virgil-Szene — oder an dem Bilde, auf dem Odysseus die Griechen von ihrem Vorhaben abzubringen sucht die Schiffe ins Meer zu ziehen, um in ihre Heimat zurückzukehren. Wie hier Odysseus, die weit vorgestreckte Rechte schwingend, mit lebendiger Allokution sich an die Griechen wendet, wie diese in einer Massenaktion, schräg gegen den Boden gestemmt, die Schiffe schleppen, das hat der Zeichner im Vertrauen auf jene überkommenen Kunstmittel schlecht und recht zum Ausdruck zu bringen gesucht.

Es ist ein bedauerlicher Verlust, daß sich von den antiken illustrierten Komödien-Handschriften nichts erhalten hat. Wir besitzen nur mittelalterliche Wiederholungen des Terenz, die in der Hauptsache aus dem 9. bis 12. Jahrhundert stammen. Daß die Illustrationen in den frühmittelalterlichen Codices auf einen antiken Archetypus zurückgehen, ist überzeugend nachgewiesen worden. Für die Datierung dieses Archetypus schwanken die Meinungen zwischen dem 2. bis 6. Jahrhundert n. Chr. Aus der von Bethe besorgten großen Publikation der frühmittelalterlichen Terenzbilder scheint sich mir zu ergeben, daß die antiken Urillustrationen in impressionistischem Charakter gehalten waren. Das zeigt sich besonders an den Bildern der auf das 9. Jahrhundert bestimmten Pariser Handschrift (Bibl. Nat. 7899), die am besten im Charakter getroffen, flott in Bewegung und Ausdruck sind. Gerade bei den Komödienbildern, wo es auf Schlagfertigkeit, Witz, Packen drastischer Situationen ankam, mußte sich die impressionistische Darstellungsweise als besonders geeignet bewähren. Die beiden Komödianten-Mosaiken des Dioskurides aus früherer Zeit haben uns schon eine Vorstellung davon gegeben und lassen ahnen, was wir alles nach der Richtung verloren haben.

In Alexandria waren, wie schon bemerkt, nach unseren Überlieferungen das Groteske, Satirische, die Karikaturen (grylli) zu einer besonderen Vollendung ausgebildet. Heute geben uns hauptsächlich kleinere Statuetten davon eine Vorstellung.

In der christlichen Buchillustration der ersten Jahrhunderte findet die antike Miniaturmalerei ebenso ihre Fortsetzung wie in den Katakombenfresken die Wandmalerei. Der christlichen Religion wird das Bild ein wichtiges Hilfsmittel zur Lehre und zur Verbreitung des Glaubens. Mit dem Umsichgreifen des Christentums beginnen auch die kirchlichen illustrierten Texte eine Rolle zu spielen. Leider sind uns diese nicht in den ersten Redaktionen, sondern nur in späteren Repliken erhalten, die jedoch gewisse Eigenschaften ihres Urtypus nicht verleugnen. Zu den auf die ältesten Vorbilder zurückgehenden christlichen Bilderbüchern gehören der Josuah-Rotulus der Vatikana und der Genesis-Codex der Wiener Hofbibliothek.

Die Illustrationen zu dem Buche Josuah stehen auf einer Pergamentrolle, in der wir jedenfalls eine Nachahmung der antiken Papyrusrolle vor uns haben. Es war eine reine Bilderrolle. Text und Beischriften wurden in verschiedenen späteren Zeiten hinzugefügt. Es ist die einzige derartige Rolle, die erhalten blieb. Einer der besten Kenner dieses Gebietes hat sich dahin ausgesprochen, „daß die Schönheit der Zeichnung, die Wahrheit in den Proportionen und Bewegungen der Figuren daran denken läßt, daß die Entstehungszeit des Rotulus nicht allzu weit von der seines Originals entfernt läge, das zweifellos in der Glanzzeit der antiken christlichen Kunst geschaffen wurde“. Für den Ursprungsort hat man sich ziemlich allgemein auf Ägypten geeinigt.

Die Illustrationen stehen mit ihrer impressionistischen Anlage den späteren antiken Wandmalereien, von denen wir gesprochen haben, recht nahe. Die Ausführung beschränkt sich auf wenige Farben; sie ist zum großen Teil monochrom mit Zugrundelegung eines bräunlichen Tons; für die Modellierung sind helle weiße Lichter aufgesetzt, an manchen Stellen sieht man bunte Farben, besonders ein helles Blau und Karminrot, locker eingetragen. Die Technik arbeitet mit ähnlichen impressionistischen Wirkungsmitteln, wie wir sie an oligochromen pompejanischen Wandmalereien beobachten. Wie in der Mailänder Ilias, so gibt es auch hier Schlachtszenen, und das Getümmel von Reitern und Fußvolk, Rosse und Reiter im Anlauf und Stürzen, Massenbewegungen sind mit Beobachtung des charakteristischen Momentes zum Teil recht gut veranschaulicht (vgl. Abb. S. 47). Deutlichkeit des Erzählens ist einer der Hauptgesichtspunkte des Illustrators; er will durch seine Illusionsmittel



KAMPF MIT DEN MÄNNERN VON AI
Josuah-Rotulus. Vatikanische Bibliothek

den Beschauer zwingen, die historischen Ereignisse mit greifbarer Lebendigkeit vor sich aufleben zu lassen. Vieles ist geradezu geistvoll in der Erfindung und Fleckennuancierung. Dabei darf man nicht vergessen, daß es sich nur um Kopien handelt.

Wir haben hier die Ausläufer der hellenistischen impressionistischen Malweise auf ägyptischem Boden, wie auf dem Gebiete des Tafelbildes in den Fajûm-Porträts. Den Illustrationen des Josuah-Rotulus sehr nahe stehen auch ein paar Bilder von Heiligen auf zwei Holztafeltürchen aus Ägypten, die vor kurzem das Berliner Museum erworben hat. Die Art, durch impressionistische Andeutung das Auge nach einer bestimmten Richtung anzuregen, ist hier wie dort dieselbe. Durch diese Berliner Tafeln wird die Entstehung der Josuah-Illustrationen in Ägypten noch mehr bekräftigt.

An die Bilder der Wiener Genesis-Handschrift hatte Wickhoff seinerzeit seine geistvollen Untersuchungen über den Illusionismus in der spätantiken Kunst geknüpft. Über die von ihm gefundenen Resultate ist man hinausgekommen. Während er die Illustrationen des Purpur-Codex für originale frühchristliche Erfindungen hielt und sie als Höhepunkt einer spezifisch römischen illusionistisch-impressionistischen Malerei ansah, ist jetzt mit ziemlicher Evidenz ihre orientalische Herkunft nachgewiesen worden. Kleinasien wurde in letzter Zeit mit großer Wahrscheinlichkeit für ihre Provenienz in Anspruch genommen. Eine Herstellung vor dem 6. oder 7. Jahrhundert kommt kaum in Frage. Die Bilder sind im Charakter und Kostüm der Zeit ihrer Entstehung gehalten und mit realistischen und genrehaften Zügen ausgestattet. Eine Reihe orientalischer Volks- und Hofszenen zieht unter dem Namen der heiligen Urvätergeschichten an uns vorüber, zum Teil von höchst drastischer Wirkung. Das naturalistische Element spielt eine große Rolle. Die einzelnen Szenen sind in jener kontinuierenden Darstellungsweise angelegt, die wir schon bei den Esquilinischen Odyssee-Landschaften kennen gelernt haben, die in der hellenistischen Kunst aufgekommen, mit ihr in die römische übernommen worden ist, wo sie unter anderem für solche Riesenleistungen wie die Reliefzyklen der Säulen des Trajan und Marc Aurel ausgenutzt wurde.

In der Genesis sind ebenso wie in dem Vatikanischen Virgil die beiden Hauptarten der Illustrationstechnik vertreten: die miniierende und die impressionistische. Mehrere Hände sind zweifellos am Werke gewesen. Verschiedene Illustrationsklassen aber auf bestimmte Künstler zu verteilen, wie das von Wickhoff versucht wurde, läßt sich schon deshalb nicht durchführen, weil wir es ja nur mit Wiederholungen älterer Vorbilder zu tun haben, und wir nicht wissen können, inwieweit der eine oder der andere Illustrator mehr

oder weniger von seiner Vorlage abhängig ist. Man kann nicht weiter gehen als die beiden eben gekennzeichneten Stilrichtungen zu konstatieren.

Die impressionistischen Bilder finden sich, wie schon von Wickhoff hervorgehoben worden ist, gegen Ende des Codex. Einen wirklich künstlerischen Genuß vermögen sie uns nicht mehr zu vermitteln. Wir müssen die Absichten der Künstler historisch zu begreifen trachten. Die impressionistische Methode benutzen sie für ihre realistischen Zwecke. Sie wollen den Beschauer mitten in die biblischen Vorgänge hineinversetzen ohne jede andere Absicht als ihn für das Sachliche zu interessieren. Es ist eine eigentlich erzählende Darstellungsweise. Manches, das auf eigenen Naturbeobachtungen beruht, wird in die Handlungen aufgenommen und dient dazu, sie lebendiger zu gestalten. Mit dem Vorhaben jede Situation nach ihrem Inhalt möglichst auszuschöpfen und durch den Ausdruck so anschaulich als möglich zu machen werden formale Rücksichten gänzlich hintangesetzt und dadurch die Grundlagen einer gesunden Kunst erschüttert. Da das Formverständnis auf eine tiefe Stufe gesunken ist, so vermag man sich mit den impressionistischen Mitteln des Eindrucks der Formen auch nicht mehr zu bemächtigen. Wohl werden hier und da Vorgänge in ihrer Pointe überraschend sicher getroffen, aber eine solche Vergegenwärtigung des Faktischen vermag die bildkünstlerischen Mängel nicht zu ersetzen.

Eine Szene aus der Geschichte Josephs gibt uns eine Vorstellung von dieser Kunst (Abb. S. 51). Links ziehen die Brüder mit Benjamin nach der Stadt Pharaos, rechts wird Benjamin Joseph vorgeführt. Im Hintergrund die Schlachtung eines Böckchens. Wie auch hier das Auge des Malers für Bewegungseindrücke empfänglich war, ergibt sich aus seiner Art, den eigentümlichen Gang der Esel zu treffen. Tiere in ihren charakteristischen Haltungen gelingen überhaupt immer besonders gut. Die Figuren sind in ihren Bewegungen und Hantierungen zum Teil mit scharfem Blick für das Bezeichnende des Moments aufgefaßt; man beachte das auch an der kurz skizzierten Schlachtszene. Das Tempelchen daneben ist mit ein paar andeutenden Strichen auf eine illusionistische Wirkung berechnet. Die Versammlung der Brüder vor Joseph soll einen Masseneindruck veranschaulichen. Die malerische Schulung des Illustrators verrät sich in einer Reihe von Zügen: wie er helle Lichter auf die Gesichter der Figuren auflegt, wie bei den vier den Berg hinabziehenden Brüdern auf der rechten Seite des Gesichtes ein weißer Pinselstrich um den dunklen Kontur geführt ist zum Absetzen gegen die Luft. Aber welche künstlerischen Mängel stehen dem allen entgegen! Die willkürlichen Proportionen, das Fehlen jeglichen Sinnes für Komposition, die handgreiflichen Ver-

zeichnungen. Dafür vermögen alle koloristischen Fertigkeiten nicht zu entschädigen. Wir können uns nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß wir vor Leistungen einer Verfallzeit stehen, daß der Höhepunkt des antiken Impressionismus längst überschritten war.

Wie die antike impressionistische Darstellungsweise von der altchristlichen Buchillustration aufgenommen wurde, darauf läßt sich noch aus anderen späteren Zeugnissen zurückschließen. Illustrationen byzantinischer Codices, die nach dem Bilderstreit entstanden sind und ihrem ganzen Charakter nach offenbar auf christlich-antike Vorbilder zurückgehen, zehren von dem alten Erbe. Als Hauptbeispiele nennen wir in der Vatikanischen Bibliothek die Bibel (Cod. Reg. Gr. 1) und das Psalterium (Pal. Gr. 381), in der Pariser National-Bibliothek das Psalterium (Gr. 139). Mit den teilweise stark antik beeinflußten Sujets suchte man auch die alte Technik zu imitieren. Menschenhaufen werden öfter mit derselben Massenwirkung wie in der Antike hingesetzt. Ein Gefühl für koloristische Werte macht sich bemerkbar. Die Bilder sind in einer fest aufgetragenen Deckfarbenmalerei angelegt. Weitgehende Farbenzerlegungen kann man verfolgen, z. B. bei den Fleischteilen, Gesichtern und Händen. Rot, Gelb und Grün sind in Flecken nebeneinander gesetzt mit vorherrschendem Grün, das in der byzantinischen Farbengebung ja eine so große Rolle spielt. Die Gesichter verlaufen zum Teil ohne scharfen abtrennenden Kontur in die Atmosphäre (wie bei den Josuah-Bildern). Das Weiß von Gewändern sieht man in Schillerfarben aufgelöst. Die technische Ausführung ist so, daß die Lokalfarbe im ganzen untermalt und dann mit anderen Tönen durch Auftrag von Flecken und Strichen gedeckt wird. Auf der Darstellung des Moses bei dem feurigen Busch in der Vatikanischen Bibel erfüllt ein wallender Rauch in Violett und Rosa, als flüchtige Erscheinung gefaßt, den Hintergrund. Man ist sich gewisser koloristischer Wirkungen, indem man hier und da mit impressionistischen Andeutungen operierte, bewußt geworden. Doch ist man nach der Richtung nicht mehr schöpferisch tätig.

Durch den zäh und starr an Überliefertem festhaltenden Byzantinismus wurden Reste des aus der Antike ererbten Impressionismus in die Malerei späterer Zeiten mit fortgeschleppt.

Als Resultat unserer Betrachtungen dürfte sich ergeben, daß das Problem, sich von den Dingen der Außenwelt auf impressionistischem Wege ein Bild zu machen, aller Wahrscheinlichkeit nach in der hellenistischen Kunst der vorchristlichen Zeit aufgekommen ist. Die Verbreitung der impressionistischen Darstellungsweise konnten wir an verschiedenen Stellen wahrnehmen: auf italischem Boden in der pompejanisch-römischen Wandmalerei, im Mosaik



ERSCHEINEN DER BRÜDER VOR JOSEPH
Genesis-Handschrift. Wien, Hofbibliothek

und in der Miniaturmalerei; in Ägypten und im kleinasiatischen Orient. Nichts aber berechtigt uns, den Höhepunkt impressionistischer Kunst, wie Wickhoff wollte, weiter herab als ins 1. Jahrhundert n. Chr. zu setzen. Weder für die Skulptur noch für die Malerei läßt sich von dieser Zeit an bis ins 3. Jahrhundert eine aufsteigende Entwicklung impressionistischer Technik verfolgen. An dem allgemeinen Verfall der Künste, wie er im Laufe des 2. Jahrhunderts um sich greift, hat auch der impressionistische Kolorismus teil. Wenn man für diese Zeiten noch ein starkes „spätrömisches Kunstwollen" mit bewußt impressionistischer Tendenz und der Kraft zu neuen Zielen verkündet hat, so beruht das auf willkürlicher Konstruktion. Es ist eine Periode des Abwelkens, der Schwäche, in der die künstlerischen Probleme der Antike einer allmählichen Auflösung entgegengehen.

Und es will scheinen, als habe zu dem Verfall eine extrem impressionistische Richtung nicht unwesentlich beigetragen. Sie führt dahin, daß die Kunst jeden Halt, jedes sichere Formgefühl verliert, sich auf den unbestimmten Eindruck, das bloße Ungefähr verläßt. Die Unsicherheit, die Verwaschenheit jedes formalen Gefüges gerade wurde der sinkenden Antike zum Verhängnis. Nicht also, daß der Impressionismus im 2. bis 4. Jahrhundert ein stimulierendes Element für die Kunst bildete, hat er vielmehr an ihrem Untergange mit gearbeitet.

Dem Impressionismus erwuchs aber auch in den späteren Zeiten des römischen Kaiserreichs eine gegenläufige Bewegung. Der so lange auf sich selbst beschränkt gewesene Orient gewinnt eine weiter um sich greifende Bedeutung. Unter Diocletian und Constantin war der Sitz der Herrscher immer mehr nach Osten gerückt worden. Ein von orientalischem Geist berührtes strenges Zeremoniell erhielt am kaiserlichen Hofe Geltung. Die offizielle höfische Kunst kultiviert eine gewisse steife Würde. Byzanz wurde die Residenz Constantins, des Kaisers, der dem Christentum die staatliche Anerkennung verschaffte. Die christliche Religion war auf orientalischem Boden entsprungen. Im orientalischen Volkstum hat sie in ihren frühesten Zeiten besonders festen Fuß gefaßt. Es war natürlich, daß die christliche Kunst orientalische Züge aufnahm.

Orientalischer Geist durchbrach in der Kunst wieder die Schranken, die ihm durch den Hellenismus gesetzt waren. Der Orientalismus liebt die Polychromie, das dekorativ Stilisierte, und bevorzugt eine gewisse Grandezza bei der Wiedergabe von Gestalten und Vorgängen. Seine Neigungen sind heraldische. Das System, das die Anschauung beherrscht, ist ein lineares und antiimpressionistisch.

Seit dem 5. Jahrhundert greift in der christlichen Kunst eine immer stärker werdende Tendenz zu hieratischer Stilisierung um sich. Das offiziell

Höfische und das kirchlich Hieratische schließen einen Bund und schlagen dieselben Wege ein. Das Zeremoniöse in starrer Stilisierung verbunden mit dekorativer Fülle und farbigem Reichtum gewinnt die Herrschaft in der Kunst. Diese Stilisierung, die immer mehr in Schematismus ausartet, wird durch eine lineare Anschauungsweise bestimmt. In den Mosaiken werden die Figuren in steife Konturen eingezwängt, alles Leben in bestimmte geometrisch wirkende Liniensysteme zurückgedrängt.

Für den farbigen Eindruck gewinnt eine reiche Polychromie über einen freien Kolorismus die Oberhand. Der Geschmack geht auf das Bunte, Kostbare, Exotische. Durch Einlagen von Perlmutter und Steinen sucht man seit dem 6. Jahrhundert den Reichtum der Mosaiken zu steigern. Das Gold verdrängt nach und nach die anderen farbigen Hintergründe. Jede Entfaltung des Persönlichen, Individuellen, Natürlichen ist aufs äußerste beschränkt. Für einen Impressionismus sind damit die Lebensmöglichkeiten abgeschnitten. Byzanz hat alle diese Bestrebungen wie in einem Brennpunkt gesammelt.

Wie im frühen Altertum vor der Entstehung der hellenischen Kunst der Orient seine linear dekorative Auffassung nach allen Kulturstätten verbreitet hatte, so wurde zu Beginn des Mittelalters ein linear dekoratives System aufgestellt, an dessen Überwindung die Völker jahrhundertelang gearbeitet haben.



VENEDIG

Das Mittelalter steht dem impressionistischen Problem gänzlich fern. Aus den Trümmern der antiken Kunst hat es Bruchstücke übernommen. An den Verfall der hellenistisch-römischen Welt und das Vordringen des Orientalismus mit der christlichen Kirche schließt sich die Teilnahme neuer Volksstämme an künstlerischen Bestrebungen. Die Germanen treten in die Geschichte der Kunst ein.

Am festesten hielt man in der byzantinischen Malerei an gewissen Traditionen der Antike, und man hat in jüngster Zeit mit Nachdruck auf die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst hingewiesen. Wir sahen, wie man hier, als es nach den Bilderstürmen im 9. Jahrhundert zu einem Aufschwung der Künste kam, altchristliche Vorbilder auf antiker Grundlage mit ihren impressionistischen Bestandteilen imitierte. Die Raumdarstellung und gewisse koloristische Bemühungen erhielten sich in der byzantinischen Kunst stärker als irgendwo anders. Es gebricht jedoch an schöpferischer Kraft in diesen Versuchen. Wenn auch der Sinn für porträthafte Auffassung des Menschenantlitzes nicht fehlt, so geht der Byzantinismus doch in seiner Typenbildung von der einmal angenommenen hieratischen Strenge und Starrheit nicht ab und zeigt sich konservativer als irgendeine andere künstlerische Richtung. Da ein eingehendes Naturstudium fehlte, so konnte im weiteren Verlauf der Entwicklung eine selbständige impressionistische Darstellungsweise keinen Boden gewinnen.

Reste antiker Kunstüberlieferung wurden unter Beihilfe der katholischen Kirche und ihrer Mönchsorden und zum Teil mit dem Wunsche der Herrschergeschlechter in den germanischen Ländern eingebürgert. Sie vermischten sich mit germanischen Elementen. Die sogenannte karolingische und ottonische Renaissance trat in besonders enge Beziehungen zur Antike. Seit dem 11. Jahrhundert schwinden diese und damit jedwede Tradition impressionistischer Malweise. Byzantinische Einflüsse ergehen dann stoßweise über Europa.

Die mittelalterliche Kunst war ihrem ganzen Charakter nach nicht danach angelegt, sich dem impressionistischen Problem zuzuwenden. In ihren bedeutendsten Äußerungen ist sie wesentlich architektonisch und plastisch. Die Malerei spielte eine mehr sekundäre und zum Teil dienende Rolle. Als große Malerei tritt sie auf zum Wandschmuck von Innenräumen. Sie hatte dabei auf den Charakter der umgebenden Architektur Rücksicht zu nehmen. Durch strenge zeichnerische Anlage suchte sie ihren dekorativen Aufgaben gerecht zu werden. Das Zeichnerische stand im Vordergrund wie in der früheren Antike. Ein linear dekorativer Stil wurde ausgebildet. Als in der Gotik alle Formen sich dehnten und streckten, da zog auch die Malerei die menschlichen Figuren in die Länge. Es ist kein Zufall, daß die Glasmalerei ein wesentlicher Ausdruck mittelalterlichen Kunststrebens geworden ist.

Der Wunsch und die Fähigkeit zu illusionistischen Wirkungen war gering. Man wandte sich nicht an Natur und Wirklichkeit als untrügliche Quelle. Schemata lagen vor, nach denen gearbeitet wurde. Die Natur um ihrer selbst willen zu studieren, kam nicht in den Sinn.

Weit mehr als von der mittelalterlichen Wandmalerei ist uns von der Buchillustration erhalten, die uns für gewisse Zeiten und Gegenden allein eine Vorstellung von den Stileigenschaften der zeichnenden Künste geben kann. Es war ein blühender Zweig, der zum Teil hervorragenden künstlerischen Kräften Beschäftigung bot. Schon ihres kleinen Formates und ihrer geringeren Gebundenheit wegen gewährte die Miniatur mehr Bewegungsfreiheit als das Wandbild. Sie hatte sich im Zusammenhang mit der Schrift ausgebildet und trug besonders im früheren Mittelalter einen kalligraphisch-dekorativen Charakter. Zum Teil strebt sie dann auch nach eigentlich bildartigen Wirkungen im kleinen.

Zwei Haupttechniken standen der Buchillustration zur Verfügung: die Deckfarbenmalerei, das eigentliche Miniieren, und die Federzeichnung mit oder ohne Lavierung. Die erstere diente den im höheren Sinne künstlerischen Zwecken und war die vornehmere; die letztere, die beweglichere, hatte einen mehr illustrativen Charakter. So lange im früheren Mittelalter das dekorative Element durchaus vorherrschte, trat die Bedeutung der Federzeichnung hinter der Gouachemalerei zurück. Als aber mit dem Durchdringen der Gotik ein neuer Realismus in die Künste einzog, gewann die Federzeichnung neue Darstellungsmöglichkeiten und erwies sich mit ihrer freieren Technik — besonders in Deutschland — zur Wiedergabe von Wirklichkeitserfahrungen als geeignet. So wurde sie im späteren Mittelalter bei uns ein fortschrittliches Element für die Entwicklung einer realistischen Kunst.

Ein bedeutungsvoller Zeitpunkt war es, als die große Malerei sich intensiv dem Problem einer illusionistischen Darstellung der Außenwelt zuzuwenden begann, als sie den linear-dekorativen Stil aufgab und die Gegenstände dreidimensional mit entsprechendem Lokalkolorit und innerhalb eines bestimmten Schauplatzes wiederzugeben trachtete. Dieser Umschwung vollzog sich in der italienischen Kunst gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Er knüpft sich vornehmlich an den Namen Giottos, der Italien endgültig von dem Joch des Byzantinismus befreite und eine neue Phase für die Malerei heraufführte. Sein Einfluß erstreckt sich über das ganze Trecento. Der Wandmalerei wurden neue und weitere Ziele gesteckt, die Tafelmalerei von Grund aus umgeschaffen, ja in ihrer eigentlichen Bestimmung und Bedeutung jetzt erst erkannt. Die italienische Malerei übernahm die Führung für Europa. In Deutschland erreichte die Malkunst erst etwa hundert Jahre später ein ähnliches Stadium.

Welche Fortschritte brachte die Giotteske Kunst in Auffassung und Technik! Die Objekte erhalten durchweg eine natürliche Körperfarbe. Licht und Schatten werden in der allgemeinen Anlage so verteilt, daß eine plastische Modellierung zustande kommt. Die menschliche Gestalt ist von dem starren byzantinischen Schematismus befreit und auf natürlichere Grundlagen gestellt. Man arbeitet aber im großen und ganzen mit etwas vagen Erinnerungsbildern, ohne sich für alle Einzelheiten an das Vorbild der Wirklichkeit zu halten. Ein monumentaler Stil wurde geschaffen und den Erfordernissen, die an eine große Wandmalerei gestellt wurden, angepaßt. Es muß ein ähnlicher Vorgang gewesen sein wie in der Antike, als sich der Umschwung von einer linear-dekorativen zu einer formal-plastischen Darstellungsweise vollzog. Alle künstlerischen Mittel werden auf die Bedürfnisse eines hohen, idealen Stils eingestellt. Auch der Schauplatz hatte sich danach zu richten. Man läßt die Figuren sich gern innerhalb strenger Architekturen bewegen, die ihrem Gesamteindruck nach phantastisch sind und nur zum Teil auf Motiven der Wirklichkeit beruhen. In der Landschaft blieb es im großen und ganzen bei konventionellen Formen.

Einen großen Schritt weiter kam das Quattrocento in der Naturerkenntnis. Die Plastik ging voran, die Malerei folgte. Ein lebhaftes Bemühen setzt ein, zu einem genauen Verständnis des menschlichen Körpers zu gelangen, auf anatomischer Grundlage und mit Hilfe von wissenschaftlichen Studien. Am lebenden Modell beobachtet man die Körperbewegungen und Muskelfunktionen. Das Aktstudium blüht. Der Gliedermann dient zur Veranschaulichung von Gewanddrapierungen. Neben der selbständigen Naturbeobachtung macht man

sich das, was sich schon die Antike erarbeitet hatte, durch energisches Studium klassischer Bildwerke zu nutz. Die Entdeckung der Linearperspektive führt zu einer Verteilung der Gegenstände auf der Fläche, die den Anspruch macht, den Eindruck der Wirklichkeit vorzutäuschen. Ein Programm erlernbarer Dinge, von Problemen, die durch Schulung des Auges an der Wirklichkeit zu lösen sind, wird aufgestellt. Und jede künstlerische Unterweisung hat von vornherein damit zu rechnen. Nach der Seite seelischen Ausdrucks ist ein weites Feld für die individuelle Beobachtung eröffnet.

Eine Fülle neuer illusionistischer Kunstmittel ist also gewonnen. Der Realismus des Quattrocento beschränkt sich aber vornehmlich auf die Beobachtung von Einzelformen. Wie die Glieder innerhalb eines Organismus formal miteinander verknüpft sind, darüber sucht er sich Rechenschaft zu geben. Eine Mehrheit von Organismen vermag er als Gesamtmasse nicht zu begreifen. Der Blick ist ganz auf das formale Erfassen des Einzelnen eingestellt. Der Schauplatz erfährt eine viel reichere realistische Ausgestaltung als im Trecento. Auch hierbei geht man für alles Detail von der wirklichen Anschauung aus. Die Grundlagen für eine naturähnliche Wiedergabe der Landschaft werden gelegt. Sie besteht aber im großen und ganzen in einer Aneinanderfügung formal gesehener Einzelobjekte und entbehrt deshalb einer stärkeren illusionistischen Wirkung.

Das Kolorit bevorzugt ausgesprochene, meist lebhafte Lokalfarben. Es wird auf allgemeine Schönfarbigkeit nach dem persönlichen Geschmack des Malers angelegt. Die Kraft der Form wird durch die Farbe voll herausgeholt. Der Realismus des Kolorits beschränkt sich auf eine Bedeckung der Formen mit lokalen Farben. Es ist ein formalrealistisches Prinzip, wie wir es nennen wollten.

Die größten Eroberungen auf diesem Gebiete gingen von den Florentinern aus. Sie waren die Bahnbrecher für eine schärfere Naturerkenntnis. Und ein Florentiner war es, der mit der Formulierung neuer Probleme am Ende des Quattrocento die Kunst wieder um ein Beträchtliches weiterbrachte.

Leonardo da Vinci suchte über die bloße Betrachtung der Einzelform und Aneinandersetzung einzeln gesehener Objekte hinauszukommen. Er leitet die Hochrenaissance ein, die der Koordination der Formen im Quattrocento das Prinzip der Subordination gegenüberstellte. Seine künstlerischen Anschauungen waren auf neue selbständige Beobachtungen vor der Natur gegründet. Neben den leider nur sehr bruchstückweise auf uns gekommenen Werken geben seine Aufzeichnungen in dem sogenannten Malerbuch über seine künstlerischen Gesinnungen Aufschluß. Wir sehen daraus, wie sehr



FLORENTINISCHE SCHULE, 15. JAHRHUNDERT
Florenz, Uffizien

ihm das Studium des wirklichen Lebens am Herzen lag, wie er die Malerei auf einer gesunden Naturanschauung aufbauen wollte. Von ihm rührt der berühmte Ausspruch her, daß der Maler nicht die Manier anderer Meister nachahmen sollte, weil er sonst nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur genannt würde.

Für die Ziele, die ihm vorschwebten, bildete er sich eine neue Zeichenweise zur Vorbereitung seiner Bilder aus. Ein ungemein biegsames Mittel in seiner Hand wurde die Federskizze. Während die Zeichnung des Quattrocento im allgemeinen eine innerhalb fester Umrisse nach formalen Gesichtspunkten sorgfältig durchgeführte Anlage bedeutete, gewinnt bei ihm die flüchtige malerische Skizze ganz neue und faszinierende Ausdruckswerte (vgl. Abb. S. 58 u. 59). Er behält daneben jene für die Zeit so bezeichnende sauber modellierende, nach Licht und Schatten abstufende Technik bei und verwendet sie besonders für größere und als Selbstzweck geschaffene Blätter, die in der als Sfumato bezeichneten Weise weicher durchgebildet werden. Das ganz Eigene und Persönliche, womit er die Zeichentechnik bereichert, ist die malerische Skizze, die jedem raschen Impulse mit großer Leichtigkeit zu Willen ist. Das Reich des Darstellbaren erweiterte sich bei ihm seinen quattrocentistischen Vorgängern gegenüber außerordentlich. Bei seinen Wanderungen durch die Gebiete des Sichtbaren beschäftigte ihn nicht nur das Konstruktive der Formen, sondern er ging auch von den wirklichen Erscheinungen als solchen aus. Diesen suchte er zum Teil in seinen Zeichnungen gerecht zu werden.

Eine seiner größten Errungenschaften ist die Darstellung von Bewegung. Er richtete sein Augenmerk darauf, wirklich den Eindruck bewegter Gegenstände zu erwecken. Was er in der Natur als bewegt sah, das wollte er als Bewegtes auch auf dem Papier zur Wirkung bringen. In seinem Malerbuch



LEONARDO DA VINCI: TÄNZERINNEN
Venedig, Akademie

ermahnt er den Künstler, bei Ausgängen Bewegungsvorgänge gut aufzufassen und zu studieren. Er sollte ein Büchlein bei sich führen und den Akt der Bewegung mit raschen Strichen flüchtig skizzieren. Und diese Skizzen sollte er als seine Beistände und Lehrer aufbewahren (Ludwig, §§ 173, 179). Auch für das Komponieren von Historien empfiehlt er, nicht alles gleich mit scharfbegrenzter Linie bis ins einzelne auszuführen, sondern das Studium dafür müsse darin bestehen, die Figuren in allgemeiner Andeutung, d. h. skizziert, hinzustellen (§§ 189, 181). Er selbst schärfte durch unausgesetzte Beobachtungen sein wunderbares Auge für das Auffassen von Bewegungseindrücken, und die den künstlerischen Intentionen so ungemein rasch und sicher folgende Hand vermochte das einmal Ergriffene restlos hinzustellen. So hat er auf einem Blatt in Windsor Landarbeiter bei ihren mannigfachen Beschäftigungen skizziert. Oder er sucht sich den Vogelflug an verschiedenen Beispielen zu veranschaulichen. Die Sammlungen seiner Zeichnungen und seine Manuskripte sind voll von Entwürfen, die das Momentane impressionistisch zu veranschaulichen trachten. Er ist für die Renaissance der Erfinder der impressionistischen

Skizze. Bei den sehr kleinen, rasch hingeworfenen Entwürfen in den Manuskripten handelt es sich meist nicht um Impressionen, die unmittelbar vor den Gegenständen niedergeschrieben sind. Sie gehen auf Erinnerungsbilder zurück, bekunden aber die enorme Fähigkeit des Auges, auf momentane Eindrücke zu reagieren. Die Anhäufung eines reichen Erfahrungsschatzes an Augenblickseindrücken ermöglichte es, bei jeder Gelegenheit daraus zu schöpfen.

Bei einer Art des Arbeitens, wie sie damals üblich war, die sich nicht bloß in der Hauptsache auf Reproduktion von Naturvorgängen bezog, schoben sich aber zwischen die Erinnerungsbilder aus der Wirklichkeit und ihre künstlerische Wiedergabe zum Teil andere Reminiszenzen, wie z. B. Anregungen durch die Antike. Ohne jede weitere Voraussetzung nur die Natur nachzubilden kam jenen Zeiten nicht bei.



LEONARDO DA VINCI: SCHLACHTSTUDIE
Venedig, Akademie

Leonardo hat sich auch, darin gleichfalls über seiner Zeit stehend, dem Problem der Massendarstellung zugewandt. Entwürfe zur Schlacht von Anghiari zeigen uns ein Gewühl wild verschlungener Reiterhaufen, auf einen Bewegungs- und Masseneindruck hin konzipiert. Das Einzelne tritt hinter der Gesamterscheinung zurück, und mit Hilfe der sich leicht anschmiegenden, andeutenden Strichführung erhält das Totalbild der durcheinander geworfenen Mengen etwas Überzeugendes.

In seiner Malerei hat Leonardo, soweit wir es nach dem geringen Bestande erhaltener Werke beurteilen können, auf impressionistische Mittel ver-

zichtet. Er ging immer von einem strengen formalen Aufbau aus, arbeitete die Einzelformen durch Kontrastierung von Licht- und Schattenpartien heraus und verlieh ihnen durch zarte Überleitungen von den hellen zu den dunklen Stellen malerische Weichheit. Aber in der Landschaft auf der Mona Lisa, die er als Begleitnote zu dem träumerischen Lächeln des Antlitzes wirken ließ, hat er durch koloristische Vibrationen, in zarten Andeutungen sich bewegend und mit einer mitfühlenden Seele in die Natur sich einlebend, ein neues Element geschaffen, so daß Corot von ihm sagen konnte: „Voilà le fondateur du paysage moderne."

Aus dem Malerbuche können wir ersehen, daß die koloristischen Beobachtungen, die er in der Natur gemacht hatte, ungleich umfangreicher waren, als es seine Gemälde erkennen lassen. Wie sachliche und ins Einzelne gehende Bemerkungen werden da über die Wirkungen von Reflexen, über Luft- und Farbenperspektive gegeben. Die verschiedensten Arten von Beleuchtungen hat Leonardo analysiert. Er notiert z. B. einmal, daß die Schatten, welche die Körper bei roter, dem Horizont naher Sonne werfen, immer blau sind (Ludwig § 467). Für die Wiedergabe in der Kunst aber schließt er gewisse Wirkungen, die in der Natur zustande kommen, aus. Denn die Kunst ist ihm der Ausdruck einer ganz bestimmten Schönheit. Da kommt es darauf an, „daß die Dinge die meiste Anmut haben". Daraufhin muß der Künstler die Natureindrücke umformen. Es ist seine Aufgabe, zu wählen und die Natur in ihren schönsten und vorteilhaftesten Momenten aufzusuchen. Er soll alles beobachtet haben, aber nicht, was er sieht, wahllos hinnehmen. Das bezieht sich namentlich auch auf die Wahl der Beleuchtung, und eine Reihe von Vorschlägen wird dafür gegeben. An verschiedenen Stellen spricht er sich gegen die Anwendung des Freilichtes bei Sonnenschein aus. Die dadurch zustande kommenden Wirkungen erscheinen ihm roh. Er gibt genaue Vorschriften, wie man z. B. einen Menschen so placieren könnte, daß der Reiz seiner Erscheinung aufs höchste gesteigert würde. Alles Extreme ist ihm zuwider.

In der Praxis hat er an die Stelle der etwas scharfen, krüden, metallischen Malweise des Quattrocento das Chiaroscuro gesetzt, als dessen eigentlicher Entdecker er anzusehen ist. Durch sein Sfumato hat er der Malerei eine neue Weichheit und einen ganz eigenen Duft verliehen.

Das Chiaroscuro spielt weiterhin seine Rolle in der Geschichte der Malerei und ist als künstlerisches Ausdrucksmittel immer wieder gern angewandt worden. In der italienischen Hochrenaissance hat es bei Correggio einen gewissen Höhepunkt erreicht. Die Zeichenweise, wie sie von Leonardo

angewandt war, ist in der folgenden Zeit für die Ausbildung der malerischen Skizze höchst gewinnbringend geworden.

Die Hochrenaissance hat, soweit Florenz und Rom als Zentren in Frage kommen, einer Malerei gehuldigt, die sich vor allem in formale und zum Monumentalen sich erhebende Aufgaben vertiefte. Sie hat die „klassische Kunst“ gezeitigt. Doch ist die Epoche der reinen Hochrenaissance, in der sie ihre Ideale voll verwirklicht, ungemein kurz. Sie gewinnt in Raffael ihren Gipfel; mit seinem Tode setzt schon der Niedergang ein.

Eine Sonderstellung nimmt Venedig ein, wo man sich seit dem Anfange des Cinquecento um eine eigentlich malerische Ausdrucksweise bemüht. Man hat der Lage der Wunderstadt, ihrer Bauweise und ihrem Charakter als Handelsmetropole immer wieder einen Anteil an der Blüte ihres Kolorismus zugemessen. In der Lagune aufgebaut, vom Meer umspült, mit dem Blick auf die fernen Alpen und die Euganeischen Berge südlich in der Ebene, die von den Strahlen der Abendsonne golden umleuchtet werden, bietet Venedig dem Auge seltene Schauspiele. Die klare Luft des Südens wird gedämpft durch die aufsteigenden Wasserdünste, die den Dingen ihre Schärfe nehmen, sie zusammenfassen; das Licht gleitet mit milderem Schein als auf der Terra ferma über die bunten Paläste und Kirchen und sättigt die Farben zu höchster Intensität. Dazu kam die Buntheit des Lebens infolge des regen Handelsverkehrs mit aller Welt, das Zusammenströmen von Typen aus aller Herren Länder. Das Auge war hier seit langem an orientalische Farbenpracht gewöhnt. Es wurde zwar kürzlich gesagt, das alles sei unwesentlich für das Aufkommen eines malerischen Stils. Kann aber im Ernst geleugnet werden, daß die Art bildlicher Vergegenwärtigung abhängig ist von dem, was das Auge des Künstlers in seiner Umgebung wahrnimmt? Augenerlebnisse geben den stärksten Antrieb zur Ausbildung eines malerischen Sehens und einer malerischen Technik. Allerdings muß die Malerei erst durch verschiedene Stadien hindurchgegangen und auf einem gewissen Punkt angelangt sein, um die Beobachtungen, die gemacht sind, mit entsprechend reifen Mitteln ausgestalten zu können.

Die venezianischen Quattrocentisten hatten noch wenig Blick für malerische Stimmungen. Sie ließen die formalen und realistischen Bestrebungen des Festlandes auf sich wirken — allerdings unter Wahrung einer Sonderart. Mantegnas linearer Stil wird das Hauptmuster in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Antonello da Messina vermittelte, wie es heißt, den Venezianern die Kenntnis der flandrischen Öltechnik. Und nun geht man von der Hellfarbigkeit des Quattrocento zu einer tiefer gestimmten

Malweise über. Die Umwandlung quattrocentistischer Härte und Kantigkeit in malerische Weichheit bringen Giovanni Bellini und sein Schüler Giorgione zuwege.

An den Namen des Giorgione von Castelfranco knüpft sich der Beginn der malerischen Ära Venedigs. Formaler Aufbau und eine der plastischen Formwirkung dienende Modellierung stehen bei ihm durchaus noch im Vordergrunde. Mit einem feinen Sinn für Anmut begabt, bevorzugt er zarte und schlanke Körper. Die Grazilität des Quattrocento klingt in seinen Werken aus. Sein weicher, malerischer Vortrag verzichtet auf die starken Gegensätze eines Chiaroscuro. In ein formales Gerüst werden die Farben mit zart verschmolzenem Auftrag eingebettet. Der Gebrauch des freien Pinselstrichs setzt nur ganz schüchtern und an unwesentlichen Stellen ein, ohne prinzipielle Bedeutung. Ein System der Harmonisierung beherrscht seine Kunst. Gesättigte Farben von wunderbarem Schmelz werden zusammengestimmt und gehen in einem ziemlich tief genommenen Gesamtton auf. Seine Menschen haben einen vergeistigten Ausdruck. Aus den quattrocentistischen Tatmenschen sind mehr in sich gekehrte Seelenmenschen geworden, deren Augen wie durch Sinnen umflort erscheinen. Was träumerisch und von einer verhaltenen Stimmung mit elegischem Anklang erfüllt ist, pflegen wir als Giorgiones eigenste Domäne anzusehen. Mit seinen ruhigen Farbenharmonien weiß er dem inneren Gehalt der Bilder und dem Traumhaften die malerische Stimmung anzupassen.

Er wurde der Lehrmeister für seine begabtesten Zeitgenossen. Vor allem traten Palma Vecchio und der junge Tizian in seine Fußstapfen. Palma Vecchio hat während seiner ganzen Laufbahn dem Giorgionesken Ideal angehangen. Tizian wurde für die Malerei nach der koloristischen Seite ein neuer Bahnbrecher.

In seiner Frühzeit hat auch er sich für Giorgiones Formgebung und sein Kolorit mit den leuchtenden, weich verschmolzenen Lokalfarben begeistert. Es gibt eine Anzahl von Werken, die noch zwischen den beiden Künstlern strittig sind. Reiche Tonschönheit und zarte Stimmung sind wesentlich für die malerischen Tendenzen seiner ersten Epoche. Auf Grund selbständiger Beobachtungen und Erfahrungen erweiterte und bereicherte er aber die Probleme des Kolorismus. Seine lange und vielseitige malerische Tätigkeit gab ihm immer neue künstlerische Mittel an die Hand. Der Hauptumschwung von der Giorgionesken zu einer selbständigeren, seiner ureigenen Ausdrucksweise vollzieht sich seit dem Ende der dreißiger Jahre, als er also schon in einem reiferen Alter stand. Die Fortschritte gehen sowohl nach der Seite

der Auffassung wie der malerischen Technik. Vergleicht man Bilder von ähnlichem mythologischem Charakter wie die in der Mitte des zweiten Jahrzehnts gemalte „Himmlische und irdische Liebe" und die etwa fünfzig Jahre später entstandene „Fesselung Amors durch Venus", beide in der Villa Borghese in Rom, so sieht man, welche Richtung sein Genius eingeschlagen hat. Aus den feingliedrigen, schwärmerischen Frauengestalten der Frühzeit sind vollere, üppigere Erscheinungen mit kräftigeren Willensimpulsen geworden. An Stelle einer formal aufgebauten und tastbar begrenzten Komposition ist eine freiere malerische Gruppierung getreten. Alles ist größer, weiter, rauschender geworden, und auch die Bildfüllung eine reichere. Die



TIZIAN: HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE
Rom, Galerie Borghese

malerische Technik ist sehr verschieden von der der früheren Zeit. Breite Flächen opaker Lokalfarben kommen nicht mehr vor. Das Gewand der Venus z. B. ist in unbestimmten Tönen gehalten: gelblich, grau, weiß, lila; die Schattentiefen zeigen ein dunkles Lila. Die Relativität der Tonwerte ist für den Farbenkomplex in Rechnung gestellt. Eine neue Valeurbildung kommt zur Anwendung. Durch fleckenartigen Auftrag wird ein großer Reichtum der Nuancierung hervorgebracht. Die Flügel der Amorine erhalten durch nebeneinander gesetzte Flecken die höchste Materialität. Und welch eine Konsistenz des Stofflichen wird an der Binde, mit der Venus das Haupt Amors umschlingt, durch solch eine Behandlung erreicht! Eine unruhige, skizzenhaft hingeworfene Landschaft belebt den Hintergrund; wild bewegtes,

düsteres Gewölk steht am Himmel. Eine Begleitung zu der rauschenden Lebendigkeit der Figurengruppe.

Eine solche Stilverschiedenheit ist auf ein intensiveres Beobachten von Wirklichkeitsmomenten und die Ausbildung einer neuen, auf Gestaltung dieser Beobachtungen eingerichteten malerischen Technik zurückzuführen. Jeder Fortschritt nach einer rein malerischen Seite besteht in der Verwertung von Erfahrungen, die in bezug auf die Bedingtheit der Farben- und Körper-



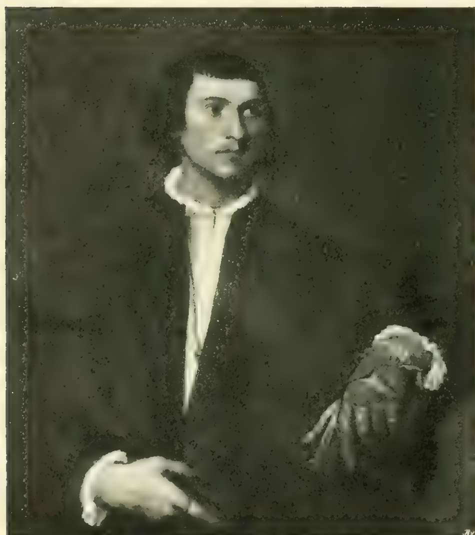
TIZIAN: FESSELUNG AMORS DURCH VENUS
Rom, Galerie Borghese

wirkungen durch das Licht gemacht werden. Wir können in Tizians Werken verfolgen, wie er im Laufe seiner Entwicklung das Leuchten und den Glanz immer naturalistischer ausbildet. Mit wie verhältnismäßig einfachen Mitteln ist auf der Assunta (1518) noch unter Anwendung scharf gegeneinander absetzender Lokalfarben die Himmelsglorie als Lichterscheinung gegeben. Und demgegenüber die Verkündigung an Maria in San Salvatore, Venedig (sechziger Jahre). Die Vision mit der Taube des Heiligen Geistes und den Engeln ist hier als Luft- und Lichtphänomen in weit illusionistischerer Weise zur Anschauung gebracht: Von Strahlen durchleuchtete Wolken, alles in ein unbestimmtes

Schimmern und Flimmern aufgelöst. Welche Steigerung der Bewegtheit! Die Impression kommt zu ihrem Recht gegenüber der formalen Auffassung.

Wie sich bei Tizian die Wendung zu einer naturalistisch koloristischen Darstellungsweise vollzieht, kann man nun auch an Aufgaben, bei denen es sich um eine unmittelbare Verwertung von Wirklichkeitseindrücken handelte, verfolgen, an den Porträts.

Schon bei dem Bildnis des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere (1537, Uffizien), verglichen mit dem früheren Homme au gant des Louvre, ist die formale Anordnung hintangesetzt und mehr auf eine lebendige malerische Wirkung das Schwergewicht gelegt. An Stelle des traumverlorenen Giorgionesken Schauens tritt später ein ganz bestimmter sprechender Ausdruck. Und die Differenzierung des Gesichtsausdrucks in den Bildnissen wird mannigfaltiger. Mit der größeren Natürlichkeit der Auffassung geht eine freiere malerische Anlage Hand in Hand. Das Porträt des Pietro Aretino (1545, Palazzo Pitti) ist in seiner Einfachheit ein Meisterwerk in bezug auf Charakteristik und Kolorit. Die Wendung des Kopfes gibt der Gestalt ihre energische Note. Ein violetter Sammetmantel mit seidenen Aufschlägen breitet sich über den nur vor der Brust sichtbaren gelblichen Rock. Als einzelne Flecken sind die Lichter kühn aufgesetzt. Das Gesicht ist zum Teil mit unverschmolzenen Pinselstrichen modelliert, nur die Stirn flächiger behandelt. Der Stofflichkeit der Dinge weiß diese Malmethode in ganz anderer Weise beizukommen als die der Frühzeit. Und wie sie sich bei der großen Aufgabe eines Gruppenbildnisses bewährt, zeigt die packende Lebendigkeit des zu gleicher Zeit entstandenen Neapler Gemäldes Papst Pauls III. mit seinen Nepoten (Tafel). An diesem stellenweise sehr dünn gemalten Bilde kann man studieren, wie der Meister die Valeurs anlegte, von der dunklen Untermalung aus ins Helle arbeitend. Den glänzenden Degengriff des Ottavio Farnese streicht er hin als reine Impression.



TIZIAN: HOMME AU GANT
Paris, Louvre

Der Frühzeit gegenüber sucht er in gewissen späteren Bildnissen eine lebendigere Aktion zum Ausdruck zu bringen. Der Dargestellte wird in eine bestimmte Situation gestellt mit einem energischen Willensausdruck, ja bisweilen in einem flüchtigen, rasch vorübereilenden Moment. Eine solche Auffassung begegnet uns bei dem Bildnis Pier Luigi Farneses (Neapel) und dem ganz späten Jacopo de Strada (1566, Wien, Hofmuseum). Der gelehrte Venezianer Strada, in seiner Eigenschaft als Käufer von Kunstwerken für die kaiserliche Majestät dargestellt, hält eine weibliche Statuette in beiden Händen und kehrt sich mit ziemlich hastiger Wendung aus der Bildfläche heraus, als wollte er mit einer neben ihm stehenden Person über die Figur verhandeln. Es ist also eine vorübergehende Situation aufgegriffen und eine Beziehung zu etwas außerhalb des Bildes Befindlichem fingiert. Eine Art der Auffassung, die im Barock, auch im Norden, sehr beliebt wurde. Durch die spontane Haltung der Figur, Überschneidungen, reich bewegten Hintergrund wird ein Augenblicksbild von anschaulicher Lebendigkeit geschaffen. Welch ein Gegensatz zu dem Homme au gant (Abb. S. 66)! Und dann beachte man, wie bei dem jetzigen Stadium von Realismus in ganz anderer Weise als in der Blüte der Renaissance mit Zufälligkeitsmomenten gerechnet wird. Da gibt es auf der rechten Stirnseite helle Lichter, die als gelbe Flecken unvermittelt aufgesetzt sind. Die Modellierung des Gesichtes geht schon in einer die Valeurs gleichsam herausknetenden Technik vor sich. Die linke Hand ist nur so weit sie als Impression innerhalb des Gesamtbildes etwas zu sagen hat, accentuiert, sehr im allgemeinen. Der Daumen wird durch Umziehen mit einem hellen Pinselstrich von der Umgebung losgelöst. Die Färbung hat etwas Trübes, Greisenhaftes, aber es vibriert in der Erscheinung von reichem innerem Leben. — Und wie sich das alles in einem Gemälde vorbereitet, sieht man an dem nicht vollendeten



TIZIAN: JACOPO DE STRADA
Wien, Hofmuseum

späten Selbstbildnis der Berliner Galerie, das über die Art des Prima-Auftrags der Flecken Aufschluß gibt.

Für die Porträtmalerei kam Tizian seine außerordentliche Raschheit im Erfassen einer Persönlichkeit und Fixieren des Eindrucks zustatten. „Während ein Schmierer einen Kasten bemalt, setzt dir Tizian einen Kopf hin,“ schreibt Pietro Aretino. Daß Kostüme und Rüstungen der Wirklichkeit genau entsprechend würden, darauf legte er großen Wert. Konnte er sie nicht an den Personen selbst malen, so ließ er sie in sein Atelier kommen und malte sie hier nach der Natur. Gronau hat in seiner Tizian-Biographie (S. 243) interessante Beispiele dafür zusammengestellt. Und an den erhaltenen Bildnissen läßt sich verfolgen, wie er alles Kostümliche und Stoffliche sehr exakt malerisch interpretiert hat.

Die malerisch breite Fleckenmanier geht am weitesten in seiner Spätzeit. Im Alter wurde das Gemenge der Farbenflecke immer loser und lockerer, die Behandlungsweise immer flaumiger. Er bekam wie auch andere koloristische Genies mit den Jahren eine solche Sicherheit in der Reproduzierung von Erscheinungen durch Farbenwerte, daß er mit einem abgekürzten, skizzenhaften Verfahren alles auszudrücken vermochte, was zur Formbestimmung notwendig ist. Er inauguriert die zielbewußte Verwertung des freien Pinselstrichs; dieser bleibt stehen als formbildende Valeur. Was die Arbeiten seiner späteren Zeit an Schönfarbigkeit verloren, das gewannen sie an Kraft sinnlicher Veranschaulichung und koloristischer Lebendigkeit.

Interessant und wichtig ist, was Marco Boschini (Le ricche Minere della pittura veneziana, 2. Aufl. 1674, fol. b_4 v.) über Tizians spätere Art zu arbeiten erzählt, da es auf Mitteilungen des jüngeren Palma beruht, der, wie es dort heißt, „noch das Glück hatte, aus den weisen Lehren Tizians Nutzen zu ziehen“: „Er legte seine Bilder mit einer Masse von Farben an, um als Grund zu dienen für das, was er darüber dann an Ausdruck hervorbringen wollte. Auch ich habe von ihm mit einem Pinsel voll massiver Farbe bestimmt hingesetzte Striche gesehen, manchmal mit einem Auftrag von reiner terra rossa, was ihm als Halbton diente. Ein anderes Mal brachte er mit einem Pinsel voll Bleiweiß, und mit demselben Pinsel, in Rot, Schwarz und Gelb getaucht, ein deutliches Relief hervor. Und mit solcher Methode ließ er durch vier Pinselzüge eine selten schöne Figur erstehen.“ Ein angefangenes Werk rührte er öfter monatelang nicht an und kam dann wieder darauf zurück, um Veränderungen und Verbesserungen vorzunehmen, „indem er es wie seinen Erzfeind musterte“. „Er malte niemals eine Figur alla prima und pflegte zu sagen, daß, wer den Gesang improvisiert, es nicht zu einer rechten



Vollkommenheit bringen kann. Aber die Würze der letzten Retuschen bestand darin, daß er durch Reiben mit den Fingern nach und nach die größten Helligkeiten ineinander arbeitete, indem er sie den Halbtönen näherte und einen Ton mit dem andern verband. Ein anderes Mal strich er mit den Fingern eine Dunkelheit hin in irgendeiner Ecke zur Verstärkung, oder auch ein Stückchen Rot, wie einen Blutstropfen, um irgendein nicht ganz zum Ausdruck gebrachtes Gefühl kräftiger zu machen. Und so ging er allmählich weiter, bis er seine lebensvollen Figuren zur Vollkommenheit gebracht hatte. Und Palma versicherte mir ausdrücklich, daß er am Ende mehr mit den Fingern als mit dem Pinsel gemalt hätte."

Man hat kürzlich die Ansicht ausgesprochen, Tizian sei zu seiner Dekomposition der Farben durch das Studium der alten Mosaiken in San Marco gelangt. Das hier zum Teil angewandte, auf alte Tradition zurückgehende Verfahren habe ihn auf diesen Weg geführt. Aber die Erklärung scheint uns gesucht und unwahrscheinlich. Die Entwicklung, die die Malerei in Venedig nahm, ergibt sich vielmehr als eine durchaus organische, aus sich heraus. Nachdem Giorgione an Stelle der harten, zeichnerischen, schönfarbigen, quattrocentistischen Darstellungsweise einen malerischen Stil gesetzt und Tizian diesen aufgenommen hatte, konnte sich die Kunst mit fast biologischer Gesetzmäßigkeit nach der von Tizian in seinem Alter eingeschlagenen impressionistischen Richtung weiterentwickeln. Eine Begründung dafür, die äußere Einwirkungen heranzieht, ist nicht vonnöten und trägt gewiß nicht zur Klärung des Entwicklungsproblems bei.

Indem Tizian das Modellieren nach der Struktur der Formen einschränkt und die Bedeutung des freien Pinselstrichs als Faktor für eine Valeurmalerei erkennt, indem er in seinen Alterswerken eine Fleckenanlage schafft, deren optische Zusammenfassung dem Auge überlassen bleibt, hat er die moderne Malerei im eigentlichen Sinne begründet, einen koloristischen Impressionismus eingeleitet.

Man ist sich schon zu seiner Zeit seiner bahnbrechenden Tat bewußt geworden. Vasari, nachdem er von Tizians ultima maniera gesprochen hat, erzählt, daß diese von vielen nachgeahmt würde. Aber das geschähe in roher Weise. „Und das kommt daher," fährt er fort, „daß, wenn sie meinten, seine Werke seien mühelos hergestellt, sie sich im Irrtum befanden." An den verschiedenen Überarbeitungen und Übermalungen sähe man ihnen die Mühe an.

Ein Künstler aber verstand von Grund aus, was Tizian gewollt hatte und baute darauf weiter: Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—1594),

einer der größten Koloristen aller Zeiten, dessen Kunst für das Vorwärtsschreiten der Malerei ausschlaggebend wurde. Er ist fast nur in seiner Heimatstadt tätig gewesen. Ein ungeheurer Arbeiter, hat er die Kirchen und Paläste Venedigs mit seinen rauschenden Farbenschöpfungen gefüllt.

In der Beurteilung seiner Kunst gehen die Ansichten schon von seinen Lebzeiten an bis in unsere Zeit weit auseinander. Den Geschmack seiner Landsleute wußte er jedenfalls zu treffen. Er erschien als Rivale Tizians, als dieser auf der Höhe seines Ruhmes stand, und hatte so einen schweren Stand. Aber er vermochte sich rasch seine Stellung zu schaffen und wurde unausgesetzt mit den wichtigsten und umfangreichsten Aufträgen bedacht. Das einzige, was man ihm bei seinen Lebzeiten in seiner Heimat vorwarf, war die Schnelligkeit seiner Arbeit. Er hatte eine neue und beinahe unbegreifliche Art von Schnellmalerei aufgebracht. Pietro Aretino, der zwei mythologische Bilder von seiner Hand geschenkt erhalten hatte, ist in dem Brief, den er ihm darüber schreibt, Febr. 1545, noch voll von Bewunderung über diese Schnelligkeit, die darin bestände, daß man wüßte, was man zu machen hat, „so wie es Euer Geist versteht“. Als er ihm einige Jahre später in einem Briefe, April 1548, sein Kompliment über die eben erfolgte Vollendung des allgemein gefeierten Markuswunders für die Scuola di San Marco aussprach, glaubte er, der Freund und Parteigänger Tizians, dem jungen Künstler den Rat zur Gemessenheit erteilen zu müssen. „Gesegnet sei Euer Name, wenn Ihr die Raschheit der Tat in die Ruhe des Tuns umwandeltet.“ Eine ähnliche Auffassung klingt zu uns aus Anselmo Guisconis Dialog über die Merkwürdigkeiten und Schönheiten Venedigs (1556): „Tintoretto ist ganz Geist und ganz Behendigkeit (tutto spirito e tutto prontezza), aber man wünscht ihm mehr Fleiß.“

Der Florentiner Vasari, der ganz in klassischen Traditionen lebte und den klassizistischen Standpunkt vertrat, der schon an Tizians malerischem Stil den Mangel an zeichnerischer Vollendung auszusetzen fand, konnte gewiß kein Verhältnis zu Tintoretto gewinnen und zu keiner gerechten Würdigung seines Kolorismus gelangen. Harte Urteile fällt er über ihn. Er nennt ihn extravagant, kapriziös, launenhaft und vermißt die korrekte Zeichnung in seinen Werken. Er wirft ihm die Skizzenhaftigkeit seiner ausgeführten Gemälde vor, wobei die Pinselstriche stehen geblieben, nicht mit genügender Sorgfalt und Sauberkeit vertrieben wären. Er tadelt, daß er sich die klassischen Beispiele der großen Vorgänger nicht genügend vor Augen gehalten habe. Der Gegensatz zwischen einer formalistischen und koloristischen Richtung macht sich mit großer Schärfe geltend, ein Gegensatz, wie er in der Geschichte der Kunst

immer wieder von neuem hervortritt, der wahrscheinlich schon das Urteil der Antike über Antiphilos im Gegensatz zu Apelles bestimmt hat, der später dann die Waffen schmieden half gegen Rembrandts reifen malerischen Stil, der im 19. Jahrhundert zu den großen Spaltungen innerhalb der Künstlerschaft geführt hat.

Venezianische Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, vor allem Carlo Ridolfi, suchten Vasaris Urteile einzuschränken und Tintoretto in seiner ganzen Größe zum Ruhme der venezianischen Kunst emporzuheben. Aber noch bei den Kunstkritikern des 19. Jahrhunderts treten dieselben Verschiedenheiten der Auffassung wie früher hervor. Stark beeinflußt wurde die öffentliche Meinung durch ein so gewichtiges Buch wie Jacob Burckhardts Cicerone, das zu einer ziemlich scharfen Verurteilung Tintorettos gelangte. Es stellte ihn mit den großen Venezianern des Cinquecento nicht auf eine Linie. Seinen Werken wurde Leerheit im Ausdruck, Flüchtigkeit der Mache, eine nur äußerliche Bravour vorgeworfen.

In England vertrat gleichzeitig John Ruskin eine dem Meister weit günstigere Auffassung. Er war schon in jungen Jahren, gewiß infolge seiner Vertrautheit mit Turners Kolorismus, zu einem Verständnis Tintorettos gelangt. In den „Steinen von Venedig" fordert er zum eindringlichen Studium seiner Werke auf. Er bedauert, daß sie wegen gewisser grotesker Eigenschaften allen kleinlichen Anhängern einer akademischen Kritik bis auf die Jetztzeit rätselhaft und anstößig erscheinen (Deutsche Ausg. Jena, Diederichs Band III, III, 67, 181).

Während es jedoch in Ruskins Kritik auch an Ausstellungen, namentlich in bezug auf den seelischen Gehalt und die Formwiedergabe, nicht fehlt, hat sich der jüngste deutsche Biograph Tintorettos, Henry Thode, mit der ihm eigenen Begeisterung zu einer bedingungslosen Bewunderung für ihn bekannt und ihn nicht nur als einen der allergrößten Koloristen, sondern auch als einen der geistig tiefsten Interpreten gewaltiger künstlerischer Gegenstände gefeiert.

Unberührt durch solche Streite der Meinungen hat der Genius Tintorettos durch seine Werke weithin auf die lebendige Kunst gewirkt. Große Reformatoren der Malerei haben auf ihn zurückgeblickt. Velazquez gehörte zu seinen Bewunderern. In unseren Tagen hat Manet ihn eifrig studiert.

Tintoretto, der in seiner Jugend kurze Zeit bei Tizian lernte, ist früh seine eigenen Wege gegangen. Nachdem er den Wert der malerischen Probleme der Reifezeit Tizians erkannt hatte, bildete er sie selbständig weiter. In Michelangelos gewaltige Formenwelt wurde er hineingeboren und fühlte sich von vornherein im Banne seiner grandios bewegten Gestalten. Über die

Tür eines Raumes in seinem Atelier soll er geschrieben haben: „Die Zeichnung von Michelangelo und das Kolorit von Tizian.“ Als Motto für seine Kunst darf man das aber nur hinnehmen, wenn man begriffen hat, daß er kein Eklektiker war. Aus der Synthese ist etwas Neues geworden.

Wie alle großen Maler jener Zeiten ruhte er in seiner Jugend nicht eher, als bis er völlig die Herrschaft über die plastischen Formen des menschlichen Körpers gewonnen hatte. Dieser wurde ihm so vertraut, daß er ihn in jeder Lage von Ruhe und Bewegung, in den schwierigsten Stellungen und mit den kühnsten Verkürzungen, vorzuführen vermochte. Bilder aus der früheren Zeit wie „Vulkan und Venus mit Amor“ (Pal. Pitti) oder das „Wunder des heiligen Markus, der einen Sklaven befreit“ (Venedig, Akademie), zeigen seine enorme Fähigkeit in der Bewältigung formalplastischer Probleme. Bei Gelegenheit der Besprechung des letzteren Bildes glaubte Pietro Aretino in dem vorhin angeführten Briefe Tintoretto den Rat zu ruhigerem Arbeiten erteilen zu müssen. Man nahm die Breite des Vortrags für ein Zeichen von Flüchtigkeit. Und doch wären ohne sie Wirkungen, wie sie hier angestrebt wurden, nicht zu erreichen gewesen. Menschen in so leidenschaftlicher Erregung zu einem bewegten Masseneindruck zusammengefaßt — das war in der italienischen Kunst zuvor noch nicht verwirklicht worden. Und die hier angewandten Kunstmittel wurden von dem Meister im Laufe seiner Entwicklung noch überboten.

Tintoretto führte den Prozeß der Zersetzung der formal rhythmischen Komposition der Renaissance weiter zugunsten freierer malerischer Gruppierungen. Die Form als solche, die Klarheit des Bewegungsmechanismus, wurde bei ihm aber niemals wie in der späteren nordischen Kunst durch malerisch optische Auffassung beeinträchtigt. In seinen späteren Werken tritt so besonders stark ein Dilemma hervor: die formale Durchbildung des Einzelnen akkommodiert sich nicht immer der malerischen Gesamtanlage. Formale Mittel müssen zum Teil zur Steigerung malerischen Ausdrucks herhalten. Es kommt zu zerrissenen Anhäufungen, manieristischen Übertreibungen, Körperverrenkungen, äußerlichen Bravourstücken (Bethlehemitischer Kindermord, Scuola di San Rocco).

Innerhalb der Grenzen eines durch die Michelangeleske Gestaltenwelt und barocke Neigungen beeinflußten Formideals führte Tintoretto neue naturalistische Faktoren in die Malerei ein. Er erweiterte den Raum, bildete ihn natürlicher aus und steigert die Raumillusion. Das Abendmahl der Scuola di San Rocco (Abb. S. 73) hat als Szene einen weiten Renaissancesaal. Während die frühere Zeit die Anordnung so gegeben hatte, daß der Tisch mit Christus

als Zentrum parallel zur Bildfläche steht, ist er hier schräg in das Bild gestellt, und Christus an das äußerste Ende der Tafel verwiesen. Die Vertiefung des Raumes wird zum großen Teil formal auf linearperspektivischem Wege bewirkt. Auch die Einteilung und Verzierung der Wände wird mit linearen Mitteln hergestellt. Daneben aber ist dem Licht eine ganz neue Rolle für



TINTORETTO: ABENDMAHL
Venedig, Scuola di San Rocco

die Raumillusion zugeteilt. Durch die geöffnete Tür rechts im Hintergrund ergießt sich ein breiter Lichtstrom, läßt die Stufen, die zu den oberen Abteilungen führen, hell erleuchten und streicht über die oben aufgestellte Kredenz und die vor ihr stehenden Diener. Ein schwacher Lichtschein bricht links daneben durch die kleinere Tür, durch deren Öffnung eine Frau tritt, um einen Kessel in den Küchenraum zu tragen. Die Hauptszene um den Tisch ist durch ein von vorn einfallendes Licht beleuchtet zu denken. Ver-

schiedene Lichtquellen sind also differenziert, aber die Modifikation der Formerscheinungen auf Grund der luminaristischen Wirkungen ist nicht konsequent durchgeführt. Ähnliche Raumprobleme wurden später dann von Velazquez aufgenommen und in ganz anderer Weise in seinen „Hilanderas“ gelöst.

Indem Tintoretto die Formreinheit der Komposition der Hochrenaissance aufhob, führte er zugleich das Licht in zwei Eigenschaften, als realistischen und als idealisierenden Faktor ein, je nach dem Stoff, den es zu behandeln galt. Es ist aber nicht das reine leuchtende Eigenlicht, sondern das Licht im Gegensatz zum Dunkel, zum tiefen Schatten, womit er operiert. Das Chiaroscuro mit seinen zarten Übergängen und weichen Modulationen, wie es von Leonardo oder Correggio angewandt wurde, hat er für seine künstlerischen Zwecke nicht ausgebildet. Die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel sind bei ihm kräftiger, die Nuancierungen der Valeurs innerhalb der Licht- und Schattenpartien reicher und mannigfaltiger. Durch Aufzucken von Glanzlichtern gleich Feuergarben, Schimmern von Reflexen, Spielen huschender Licht- und Schattenflecke entstehen ungemein interessante und hinreißende Farbengebilde. Wie bei Tizian wird auch die Kraft der Lokalfarben allmählich durch den Gesamtton gebrochen. Schließlich umgibt das Licht als leuchtende Substanz alle Gegenstände. Bis zu welchen Grenzen das aber nur geht, ist vorhin schon angedeutet worden. Das Schimmern des Lichtes ist meist goldig braun. In der späteren Zeit herrscht ein grünlicher Gesamtton vor. Wie bei Rembrandt ist die Lichtstimmung oft eine phantastische, naturgemäß in der Anlage und Motivierung, phantastisch in den Wirkungen. Sie dient zur Verstärkung des idealen Gehalts eines Bildes, zur Steigerung des dramatischen Vorgangs.

Die Förderung von Raum- und Lichtillusion kam auch der landschaftlichen Darstellung zugute. Am Ende seines Lebens steht Tintoretto da als der größte Landschaftsmaler Italiens. Man lernt ihn von dieser Seite besonders gut kennen in dem schönen Bilde des Wiener Hofmuseums: „Susanna im Bade“ und im unteren Saale der Scuola di San Rocco. Das Bild der Maria Aegyptiaca in der Scuola, die traumverloren in grandioser Berglandschaft an einem rieselnden Bache sitzt, ist von einer wunderbaren Naturstimmung erfüllt. Durch eine Öffnung in dem wolkigen Himmel brechen die Sonnenstrahlen und lassen einzelne Partien der fernen Berge, Stämme und Blätter der Bäume, die Wellen des Flüßchens hell aufleuchten. Ein einheitliches System für die Wiedergabe der Naturobjekte ist noch nicht gewonnen. Hier ist ein Gegenstand mehr seinem formalen Gefüge nach hingestellt, dort ein Baum als optischer Ferneindruck angedeutet. Aber wenn auch die Dinge zum Teil locker aneinandergefügt sind, Phantastisches mit Realistischem verbunden, und das

Ganze vom naturalistischen Standpunkt nicht als Gesamtorganismus begriffen scheint, so hat es der Künstler doch verstanden, die verschiedenen Elemente auf einen einheitlichen Eindruck zu stimmen, der eine zwingende Gewalt ausübt.

Derselbe große Zug geht durch die Landschaft auf der „Flucht nach Ägypten" in demselben Saale der Scuola. Die Durchblicke auf die Berg-



TINTORETTO: FLUCHT NACH ÄGYPTEN
Venedig, Scuola di San Rocco

partien zeugen von eindringender und verständnisvoller Kenntnis der Wirklichkeit. Dergleichen läßt sich nur durch unausgesetzte Naturbeobachtung erreichen. Es ist eine naturalistischere Weiterbildung der späten Landschaft Tizians und weist unmittelbar auf Velazquez' bergige Hintergründe hin. Wie hier Gegenstände — auch die Menschen im Mittelgrunde — auf die Art ihrer Wirkung an dem bestimmten Standpunkt hin mit der souveränen breiten Technik der Spätzeit eingesetzt sind, das zeigt den ersten großen Anlauf zu

einer impressionistischen Wiedergabe der Natur. Und welche Rolle ist dem Licht auf Tintorettos Landschaften zugewiesen. Es bricht sich immer durch dunkle Wolkenschichten Bahn und holt gleichsam einzelne Partien aus der Szenerie heraus. Das Gesamtbild, ziemlich dunkel gehalten, wird von Lichtströmen durchleuchtet, und ein ätherisches Fluidum scheint von diesen in Erregung versetzt. Auch in den Landschaften pulsiert bei Tintoretto dramatisches Leben.

Die Vielseitigkeit seines Schaffens zeigt, wie er die malerischen Mittel in den Dienst immer neuer Aufgaben zu stellen weiß. Er faßt die koloristischen Errungenschaften des venezianischen Cinquecento zusammen, gibt ihnen ihren Höhepunkt und Abschluß.

Die Einsicht in die Qualitäten des Farbenmaterials ist im Laufe des 16. Jahrhunderts eine viel weitere, die Ausnutzung seiner Wirkungen eine mannigfaltigere geworden. Tintoretto operiert bewußt mit kalten und warmen Farben. Die Giorgioneske Malweise ist auf eine warme harmonische Gesamtstimmung angelegt gewesen. Schon Tizian beginnt in seiner reifen Zeit für bestimmte Gelegenheiten bei Gegenständen, die im hellen Lichte stehen, kalte Farben anzuwenden. Auf dem „Emaus“ des Louvre liegt über der Schulter Christi ein Stück Mantel von kaltem Hellblau. Und auf dem „Ecce homo“ der Wiener Galerie trägt der Krieger, der Christus vorführt, einen hellblauen Panzer, Strümpfe von gleicher Farbe und einen gelben Mantel. Diese Kombination von einem kalt gehaltenen Blau und Gelb kehrt bei Tintoretto wieder. Sie findet sich z. B. auf dem Abendmahl in der Scuola di San Rocco (Abb. S. 73) an dem Kostüm des Dieners vor der Kredenz (gelbes Wams, blaue Kniehosen), über den das von außen einfallende Licht hinwegstreicht. Und auf der Himmelfahrt Christi in demselben Saale der Scuola sind die beiden im hellsten Lichte stehenden Apostel im Mittelgrunde in kalter Färbung gehalten; der eine in blauem Gewand und gelbem Mantel.

In der Zerlegung der Farben, der Anwendung des unverschmolzenen Pinselstrichs, um die malerische Impression in der ganzen Kraft und Vielseitigkeit natürlicher Wirkung zu veranschaulichen, geht Tintoretto über Tizian hinaus. Die Skizzenhaftigkeit, die man seinen Werken vorwarf, beruht auf einem bewußten künstlerischen Prinzip. Während für die Hauptgestalten, wie schon bemerkt, eine formalplastische Anschauung im großen und ganzen gewahrt bleibt, finden sich auf Hintergründen späterer Zeit malerische Impressionen von Massen, in ihrer Fernwirkung andeutend skizzenhaft behandelt. Die Taufe Christi in der Scuola di San Rocco (Abb. S. 77) enthält am Ufer ein Gewühl von Zuschauern, sich in die Ferne verlierend, das ganz auf die von

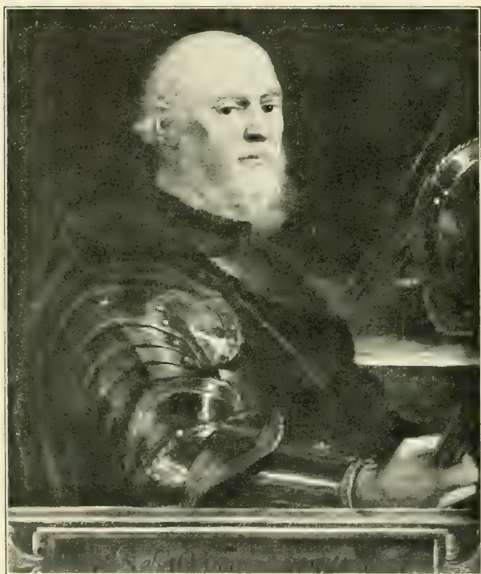
weitem in die Augen fallenden maßgebenden Wirkungsfaktoren hin angelegt ist. Dem Flirren des beleuchteten Figurenknäuls sucht der Künstler malerisch beizukommen. Seit den Tagen der Antike — erinnern wir uns etwa des Unterweltbildes der esquilinischen Odysseelandschaften oder gewisser campanischer Wandfresken — war eine Figurenmenge nicht in dieser Weise mit Bewußtsein impressionistisch gemalt worden.



TINTORETTO: TAUFE CHRISTI
Venedig, Scuola di San Rocco

Im Porträt schließt sich Tintoretto an Tizians letzten Stil an und setzt ihn fort. Seine Menschen stehen der Wirklichkeit um einen Grad näher als die seines großen Vorgängers. Er sucht die Darstellungsmittel aus der lebendigen Erscheinung heraus zu gewinnen und weiß sie je nach der Erscheinung, die er vor sich hat, zu modifizieren. Das Wesentliche des Charakters wird in Stellung und Ausdruck betont und auch koloristisch interpretiert. Bei Tatmenschen, die in einer bewegten, momentanen Haltung gegeben sind, ist die malerische Behandlung feuriger als etwa bei ruhigen, sinnenden Greisen. Die Technik ist impressionistischer als bei Tizian. Im Inkarnat sind die Flecken, die die zartesten Hebungen und Senkungen ihren Farben-, Helligkeits- und Dunkelheitswerten nach bestimmen, lose verbunden. Ein wunderbarer Reichtum von Nuancierungen ist in den besten Porträts erreicht. Der Pinsel weiß ein so lückenloses Flecken-

gewebe zu produzieren, daß schon bei geringer Entfernung alles ineinander greift und den Eindruck packender Lebenswahrheit hervorruft. Gewand- und Hintergrundpartien werden öfter in breiter andeutender Weise angelegt. Aber die malerische Impression wird immer zu einem völlig abgerundeten Bilde durchgearbeitet. Die Anlage muß auch einen kompositionellen Halt haben, einen tektonischen Aufbau, der ihr Festigkeit und Sicherheit verleiht. Und wie dieser Aufbau sich gleichsam aus der natürlichen Haltung des Modells zu ergeben scheint, ist das Geheimnis Tintorettoscher Porträtkunst. An dem Abbild einer wie zufällig wirkenden Impression, eines ungefähren, unbestimmten Scheins fand die Zeit noch keinen Geschmack.



TINTORETTO: SEBASTIAN VENIERO
Madrid, Prado

Zu einer Art von Malerei, wie sie Tintoretto pflegte, gehörte nun auch eine ganz andere Schulung und Vorbereitung, als man sie in der Renaissance gewohnt war. Die sorgfältige Vorarbeit in Zeichnung und Karton kam nicht mehr so sehr in Frage. Die eigentlichen Wirkungsmöglichkeiten konnten nur mit Farben ausprobiert werden.

Bezeichnend für die neue Art zu arbeiten ist die Geschichte, die Vasari über Tintorettos Beteiligung an der Konkurrenz für ein Deckenbild in der Scuola di San Rocco erzählt. Die Bruderschaft forderte eine Anzahl von Künstlern auf, Kartons anzufertigen, die an Ort und Stelle zur Begutachtung angebracht werden sollten. Tintoretto lieferte zu der für die Probe angesetzten Zeit nicht einen Karton, sondern mit der ihm eigenen Schnelligkeit gleich das fertige Werk in Farben. Als man darüber ärgerlich war und ihm Vorwürfe machte, daß man ihm nicht die Arbeit schon in Auftrag gegeben, sondern einen Karton verlangt hätte, erwiderte er: das wäre seine Art zu arbeiten, und er verstände es nicht anders. Ein Karton und ein Modell müsse so aussehen, damit niemand sich eine falsche Vorstellung machte.

Die Anekdote, auch wenn sie eine Erfindung ist, charakterisiert treffend eine historische Wandlung. Der eigentliche Kolorist denkt und erfindet von vornherein in Farben. Nur in der Farbenskizze kann er seine Idee wirklich zum Ausdruck bringen. (Eine kleine Farbenskizze von Tintoretto, Himmelfahrt Mariä, bewahrt die Albertina.) Die Farbenskizzen beginnen seitdem bei den Koloristen als Entwürfe für Bilder ihre Rolle zu spielen.

Auch mit der Studie, der Zeichnung in Schwarz und Weiß, geht eine Wandlung vor sich. Nachdem Leonardo der zeichnerischen Strichführung größere Beweglichkeit und impressionistische Ausdrucksfähigkeit verliehen hatte, bildet sich der Kolorismus eine nach Tonwerten angelegte Skizze aus. Die Farbenvaleurs werden durch Tonnuancierungen zum Ausdruck gebracht. Durch Stärker- und Dünnerwerden des Striches, durch Abstufung der Lavierungen können malerische Effekte angedeutet werden. Man erlangt die Fähigkeit, einen koloristischen Eindruck in Schwarz und Weiß zu übersetzen. Mit großer Bravour werden solche malerischen Skizzen auf das Papier geworfen. Das ist die Art der Studie, deren sich die Venezianer am Ende des 16. Jahrhunderts bedienten. Rembrandt hat sie dann zur höchsten Vollendung gebracht.

Wie Tintorettos neue Art zu zeichnen Aufsehen machte, können wir aus einer Geschichte, die Ridolfi erzählt, ersehen. Eines Tages besuchten ihn einige junge vlämische Maler, die von Rom gekommen waren, und zeigten ihm körnige Rötelzeichnungen von Köpfen, die sie mit großer Sorgfalt ausgeführt hatten. Als er sie fragte, wie lange sie dazu gebraucht hätten, antworteten die einen zehn, die anderen vierzehn Tage. „Gewiß," sagte Tintoretto, „könnt ihr das nicht kürzer machen." Darauf tauchte er den Pinsel in schwarze Farbe, setzte selbstgewiß in kurzen Zügen eine Figur hin und höhte die Lichter mit Bleiweiß auf. Dann sagte er ihnen: „Wir armen Venezianer wissen nur auf diese Weise zu zeichnen." Sie staunten über die Schlagfertigkeit seines Genius und bedauerten ihre verlorene Zeit.

Das Eingehen auf die Impression, Versuche sie zu gestalten, sowie die Raschheit des Produzierens sind Züge der Zeit, die sich auch sonst beobachten lassen. Die Literatur sehen wir nach der Seite tendieren. Während früher ein möglichst ausgefeiltes Opus und ein nach dem Muster klassischer Latinität geschaffenes und von Gelehrsamkeit triefendes Erzeugnis am höchsten in der Schätzung stand, wurde in Vendig die improvisierende Gelegenheitsschrift des Pietro Aretino maßgebend. Der Günstling von Fürsten und Reichen, der Freund der Künstler, der geistvolle Gesellschafter und Causeur, der sinnliche, sittenlose, schmeichlerische, boshafte, geldgierige Mensch, der mit seiner Feder eine nahezu unumschränkte Herrschaft ausübte, hat die Literatur auf diese

Bahn gedrängt. Er verzichtet auf eine sorgfältige Durchführung und schätzt lediglich die Inspiration des Momentes, auf die er sich verläßt. Die Einfälle, wie sie sich ihm darbieten, läßt er stehen. „Ich kümmere mich nicht darum Worte auszumalen; denn die Schwierigkeit liegt in der Zeichnung . . . . ., und alles ist Unsinn außer schnell und original zu sein," schreibt er in der Widmung zum zweiten Teil seiner Ragionamenti: „Und er verglich seine Schriften mit den Skizzen und Entwürfen der Künstler, die den Kenner öfters mehr anziehen als das vollendete Werk." Das flotte Erzählen, das Hinwerfen von Gedanken ist seine besondere Begabung, und er wußte den vulgären Konversationston in der Literatur gut zu treffen, wie die Ragionamenti zeigen. In seinen Briefen findet sich neben dem phrasenhaften Schwulst, der sie durchzieht, hier und da die Verwertung von Impressionen, die in der Unmittelbarkeit, mit der sie empfunden und wiedergegeben sind, etwas Reizvolles haben. So die Schilderung der Aussicht, die er von seiner Wohnung am Canale grande genießt: wenn frühmorgens das Wasser von allerlei Getriebe wimmelt, wenn die Früchte- und Gemüseverkäufer ihre Waren austeilen, auf den Melonenbooten eine Menschenmenge die Ware berechnet, beriecht und abwiegt, wenn die Orangen den Sockel des Palastes gegenüber vergolden. Das Leben auf dem Kanal läßt er vorbeiziehen: die Gondeln mit den von Seide und Gold strotzenden Bräuten, die Possen, die die Barkenführer treiben, eine Gondel mit betrunkenen Deutschen, die eben aus dem Wirtshaus gekommen sind; und dann die Feste, das Leuchten der Sterne und die Musik, wenn es Nacht geworden ist. Das Auge ist ihm auch geöffnet für die atmosphärischen Schauspiele. Man merkt es, daß er mit Künstlern verkehrt, daß er durch sie dafür empfänglich gemacht worden ist. In einem Briefe an Tizian beschreibt er diesem entzückt einen Sonnenuntergang, den er von seinem Fenster genossen hat, mit allen Details, die ein farbenempfindliches Auge aufzufangen vermag: Niemals sei noch der Himmel durch eine so duftige Malerei von Schatten und Lichtern verschönt gewesen; die Häuser schienen nicht wirklich, sondern wie von einem künstlichen Stoff; die Wolken, Massen zusammengeballter Feuchtigkeit, spielten in den verschiedensten Farben; die zunächst stehenden erglühten in den Flammen des Sonnenherdes, entferntere schimmerten in einem Mennigrot von geringerer Leuchtkraft; an anderen Stellen ein rauchiges Dunkelgrau, bläuliches Grün, grünliches Blau; das alles verursacht durch die Launen der Natur, der L e h r m e i s t e r i n d e r M e i s t e r."

Wir finden hier eine ganz artistisch gefärbte Ausdrucksweise bei einem Laien. Durch literarische Produkte wurde das Publikum für die Probleme der Künstler vorbereitet. Und wir dürfen wohl annehmen, daß die Gesell-



schaft im allgemeinen für die Erscheinungen der Umwelt impressionibler geworden war.

Hat nun Tintoretto die Erweiterung malerischer Mittel, die auf einer naturalistischen Basis erfolgt war, wirklich nur zu einer Ausdehnung naturalistischer Wirkungen benutzt und sich im ganzen Umfange der Gedankenlosigkeit und Leichtfertigkeit schuldig gemacht, die man ihm vorwarf? Ich glaube, man dürfte heute im allgemeinen nicht geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Wie das Licht, ein der Steigerung der Illusion dienender Faktor, zugleich als idealisierendes Element eine Rolle spielt, wurde vorher schon berührt. Die Verstärkung der Illusion dient bei gewissen Vorgängen auch der Vertiefung geistigen Gehaltes, der Erhöhung mystischer Wirkungen. Wer jemals vor den Bildern der Scuola di San Rocco bis ins Innerste ergriffen wurde, dem wird Tintorettos Kunst einen Lebenswert bedeuten. Die ungeheure Produktion und das nicht ganz gesichtete Werk haben den Ruf des Künstlers geschädigt. Und wer wollte leugnen, daß neben dem Großen manches etwas Oberflächliche und Äußerliche steht? Aber man darf kaum darüber rechten, daß, wo so viel vollwertiges Metall gefördert ist, auch Schlacken mit unterlaufen. Zu einer Art von Schnellmalerei, wie sie später Luca Giordano, mit dem Beinamen Fapresto, einführte, hat sich Tintoretto niemals herabgelassen. Was er angerührt hat, trägt das Zeichen des Genies.

Sein Kolorismus bedeutet einen Kulminationspunkt, der fürs erste in Italien nicht überstiegen werden konnte. Ein Blick auf seine Zeitgenossen zeigt, daß sich die ganze venezianische Malerei in der Richtung, die er vertritt, bewegte. Viele bekennen sich zu dem von Tizian inaugurierten breiten Pinselstrich, nehmen impressionistische Elemente in ihre Malweise auf. Auch Paolo Veronese, in dessen Schaffen das alte venezianische Existenzbild ausklingt, und für den das Formal-Plastische für die Gestaltung im Vordergrund steht, hat bei einzelnen Partien seiner Bilder, bei der Wiedergabe von Stoffen, oder wenn er Figuren in perspektivischer Verkleinerung im Mittel- oder Hintergrund anbrachte, mit impressionistischen Wirkungen gerechnet. Er verstand es besonders, Gruppen oder Gestalten unter dem Einfluß eines hellen Tageslichtes in einen Ferneindruck aufzulösen und mit einer eigenen Leuchtkraft zu begaben (Taufe Christi, Galerie Borghese).

Die Kunst der Bassanesen mit ihrer weit ausgedehnten Tätigkeit gibt uns die Bahn an, die der breite Strom der venezianischen Malerei einschlug. Die Werke der einzelnen Glieder der verzweigten Malerfamilie aus Bassano sind noch nicht sicher genug bestimmt, um ihr Schaffen in allen Phasen genau verfolgen zu können. Für unsere Zwecke genügt es, die Entwicklungstendenz

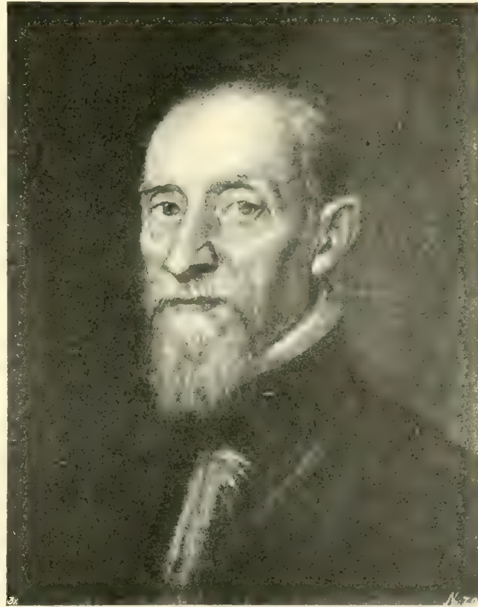
kurz zu skizzieren. Giacomo Bassano († 1592), das begabteste Glied der Familie, gerät allmählich in den Bann von Tintorettos koloristischem Gefühl. Er operiert gern mit starken Helldunkelkontrasten. Viele seiner Bilder sind sehr nachgedunkelt. Nachteffekte — die Finsternis von Laternen- oder Fackelschein durchleuchtet — liebt er naturalistisch auszugestalten. Während Tintoretto biblischen Vorgängen doch immer eine eigene Bedeutsamkeit verlieh, werden sie von Giacomo und seinen Nachfolgern tiefer hinabgedrückt und



GIACOMO BASSANO: DIE JAGD
Wien, Hofmuseum

zum Teil ganz ins Genrehafte gezogen. Sie bilden öfter nur den Vorwand zur Anbringung irgendwelcher genrehafter Motive. Die Kunst neigt zur Darstellung realistischer Vorgänge um ihrer selbst willen. Und sie macht weitere Fortschritte im Beobachten und Reproduzieren der Umwelt. In welchem Grade Giacomo zum Erfassen von Erscheinungen der Wirklichkeit imstande war, mag ein reines Genrebild, „Die Jagd“ im Wiener Hofmuseum veranschaulichen. Hier ist in kleinem Format der Versuch gemacht, Landschaft und Figürliches impressionistisch zusammenzufassen. Die Reiterfiguren

sind in breiter Strichführung hingesetzt unter weitgehender Farbenzerlegung. Der Baum rechts im Mittelgrund, als unbestimmter Ferneindruck gefaßt, steht mit hellem Grün gegen die helle Luft; weißliche und gelbliche Töne differenzieren das Grün in der Krone. Und wie ist das Blattwerk des Gebüsches auf der anderen Seite durchleuchtet. Wie schmiegen sich die geschmeidigen Hunde, der vordere gelbbraun, der hintere grau, in das Ganze ein. Eine milde, kühle Stimmung herrscht vor. Der Maler sucht den Farbenkomplex durch den Ton zu binden. Nur der plastisch behandelte Oberkörper der Frau fällt aus der Gesamtstimmung heraus.



GIACOMO BASSANO: BILDNIS
Wien, Hofmuseum

In der Anwendung des unverschmolzenen Pinselstrichs geht Giacomo Bassano stellenweise noch weiter als Tintoretto. Man kann das an einzelnen Porträts verfolgen. Auf dem Bildnis des Wiener Hofmuseums sind breit hingesetzte Pinselhiebe stehen gelassen. Das Gesicht rötlich im Ton, auf der Nasenspitze ein kräftiges weißes Glanzlicht. Das Gewand mit dem Pelz nur angedeutet. Die Wirkung ist in der Nähe gröber als bei einem Tintorettoschen Bildnis. Die Lebendigkeit der Impression, das Schlagende, worauf es die Technik absieht, kommt erst bei einem entfernten Standpunkt voll zur Geltung. — Und nun denke man daran, wie ähnlich hier die Wirkungsmittel denen der alten ägyptischen Fayûm-Porträts sind.

Die Kunst des Leandro Bassano (1557—1622) steht schon ganz im Zeichen des Verfalls. Ein brutalerer Naturalismus macht sich breit. Vorwürfe aus dem gewöhnlichen Leben nehmen überhand: Marktszenen, ländliche Darstellungen, Karnevalsbelustigungen usw. Ohne die alte malerische Feinheit wird das alles behandelt auf grobe und krasse Effekte hin. Der Auftrag der Farben wird reizloser und dient einer glatten plastischen Modellierung. Impressionistische Elemente spielen keine Rolle mehr.

Die malerische Entwicklung, wie wir sie in Venedig verfolgt haben, geht mit der Stilentwicklung von der Renaissance zum Barock Hand in Hand. Die Stilgeschichte hat sich über das eigentliche Wesen des Barock noch nicht geeinigt. Wölfflin möchte den Barockstil im eigentlichen Sinne nur auf das römische Gebiet und seine Einflußsphäre beschränkt wissen.

Gewisse Eigenschaften traten aber hervor, durch die im allgemeinen die Kunst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts über die Renaissance hinausschreitet. Sie steigert den subjektiven Gefühlsausdruck, wird naturalistischer und malerischer. Das Malerische pflegt man als eine besondere Eigentümlichkeit des Barockstils zu betrachten.

Die Hochrenaissance sah ebenso wie die klassische Kunst der Antike ihr Ideal in einer objektiven Formgestaltung und dem harmonischen Ausgleich aller Kompositionsglieder. Jeder Ausdruck soll ganz in Form aufgehen, durch die Form gedämpft und gebändigt werden. Im Barock bricht sich ein stärkerer Subjektivismus Bahn. Ein Überschuß an Gefühl läßt sich nicht mehr eindämmen durch ein streng abgewogenes Gleichmaß formaler Anlagen und schafft sich neue Ausdrucksmöglichkeiten. Michelangelo war der erste Große, der damit begann, und man pflegt ihn als den Vater des Barock zu bezeichnen. Er hat sich in dem Bewegungsmechanismus des menschlichen Körpers zugleich einen Ausdrucksmechanismus geschaffen, um die stärkste innere Erregung an die Oberfläche zu bringen. Die Bande einer formalen klassischen Kunst im idealen Sinne der Hochrenaissance wurden gesprengt. Die plastische Bewältigung der Formen blieb aber bis zuletzt die Hauptlebensaufgabe Michelangelos. Die Gefühlssteigerung liegt eingeschlossen in der äußeren Bewegung innerhalb plastisch begrenzter Umrisse. Auflösung des tektonischen Aufbaus in ein malerisches Vibrieren mit Rücksicht auf atmosphärische Wirkungen und bei feinster Sensibilisierung ist eine Phase der Skulptur, die sich erst an den Namen Rodins knüpft.

Von dem großen Pathos, das Michelangelo geschaffen hat, zehren die folgenden Generationen. Indem seine Nachfolger aber die gewaltige Formensprache und ein Übermaß von Bewegung nur äußerlich nachahmten, ohne eine Erregung von innen heraus glaubhaft machen zu können, verfallen sie einem Manierismus. Den wilden Bewegungen scharf umrissener und plastisch modellierter Körper haftet eine Kälte an. Die florentinische Schule blieb in diesem äußerlichen Abwandeln Michelangelesker Probleme befangen. Man braucht nur an die historischen und mythologischen Kompositionen eines Vasari oder Bronzino zu denken.

In der Architektur, die durch die Hochrenaissance die strengste klassische

Bindung erfahren hatte, vollzieht sich gleichzeitig ein Umschwung. Sie wird malerischer. Ein stärkerer Individualismus bricht sich Bahn. Der schaffende Künstler möchte sich subjektiver geben. Man will auch hier mehr Ausdruck, Leben, Bewegung finden, das Rauschen einer Beseelung wahrnehmen. Das 17. Jahrhundert wird auch für die Architektur das Zeitalter der Ekstase.

Wie in Venedig die malerischen Tendenzen zu einer spezifisch koloristischen Ausbildung kamen, haben wir verfolgt. Die Fortschritte, die in der Barockzeit nach der realistischen Seite gemacht wurden, sind deshalb ziemlich schwer faßbar, weil sie immer von manieristischen Eigenschaften begleitet werden. Doch konnten wir ein Vordringen naturalistischer Momente von Tizian zu den Bassani beobachten.

Als ein Naturalist par excellence erschien seiner Zeit der Lombarde Michelangelo da Caravaggio, dessen Tätigkeit um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts fällt. Im Kampf mit den bestehenden Hauptschulen, befehdet von den bolognesischen Eklektikern und von den Theoretikern, wußte er sich durchzusetzen. Es war aber doch ein sehr eingeschränkter Naturalismus, den er vertrat. Er suchte sich Modelle in den niederen Kreisen, bildete sie ab, wie er sie fand, und nahm sie auch in die kirchlichen Bilder auf. Genrehafte Gruppen mit Spielern, Kriegern, Zigeunern führt er als besondere Klasse von Bildern ein. Aber diese Figuren werden nicht nur um des rein malerischen Eindrucks, um des Artistischen willen gegeben, sondern an den Szenen haftet immer ein stark stoffliches Interesse, mit dem eine romantische Spannung verknüpft ist. Von dem Pathetischen, das allgemein in der Zeit lag, wurde bei biblischen Darstellungen nicht abgesehen. Und in der malerischen Durchführung machen sich keine technischen Fortschritte mit bezug auf eine naturwahrere Wiedergabe bemerkbar. Nachdem Caravaggio sich zuerst an die Venezianer angeschlossen hatte, kam er zu der ihm eigenen Malweise, die als Kellerlicht-Manier bezeichnet wurde. Aus einem tiefen steinernen Dunkel prallen die Figuren ganz plastisch modelliert grell heraus. Das Licht gräbt sich gleichwie in eine feste Masse ein. Kein weiches Dämmerlicht, wie es in einer Kelleratmosphäre zu entstehen pflegt. Die Beleuchtung ist eine ganz abstrakte, auf rein äußerliche Effekte berechnet. An malerischem Feingefühl steht diese naturalistische Richtung weit unter den Venezianern des 16. Jahrhunderts. Sie bedeutet keinen Fortschritt nach der Seite einer koloristischen Ausdeutung der Natur.

Einen Einfluß hat dieser Naturalismus, der gleich so herausfordernd auftrat, nach den verschiedensten Seiten gewonnen: nach Süden und Norden. In Italien wurde Neapel sein Hauptzentrum. Hier bekannte sich auch der

Spanier Ribera zu ihm. Niederländische Künstler überführten ihn in ihre Heimat. Caravaggios Richtung ist weniger durch das, was sie selbst erreichte, als durch die Perspektiven, die sie der künstlerischen Welt eröffnete, indem sie ein naturalistisches Prinzip aufstellte, für die Geschichte des Kolorismus bedeutsam geworden. Nachdem einmal die Anregung gegeben war, ließ sich ein solches Prinzip in der verschiedensten Weise durchführen. Seine konsequente Ausbildung mußte zu einem intensiven Eingehen auf die Welt der malerischen Erscheinungen führen, worauf sich Caravaggio gar nicht eingelassen hatte. Koloristisch brauchte man nur das von den Venezianern im 16. Jahrhundert Geleistete weiterzubilden. Aber es reizte die Italiener nicht, ihre ganze Kraft für eine umfassende Eroberung von Natur und Wirklichkeit einzusetzen. Italien lag im Verlaufe des 17. Jahrhunderts vornehmlich die Ausgestaltung jesuitischer Frömmigkeitsorgien und das Inszenesetzen großer ekstatischer Dekorationsbilder ob. Es ist die eine Seite des barocken Kunststrebens.

Das Reich der sichtbaren Erscheinungen Schritt für Schritt dem Pinsel des Malers zu erobern und die koloristischen Probleme der Venezianer impressionistisch weiterzubilden blieb anderen Gebieten vorbehalten: Spanien, den Niederlanden.

EL GRECO UND VELAZQUEZ

Die Kunst in Europa war seit der Renaissance so weit internationalisiert, daß ein lebhafter Austausch künstlerischer Kräfte zwischen den verschiedenen Ländern stattfand, Probleme, die an einer Stelle in die Wege geleitet, an einer anderen weitergefördert wurden. Italien galt als das Land, das die wahre moderne Kunst besaß. Deutsche und Niederländer zogen dorthin, um ihre Studien zu machen. Frankreich importierte seit den Tagen Franz' I. italienische Maler. Die spanische Renaissance ist zum größten Teil von Italien abhängig.

Auf spanischem Boden erhält der impressionistische Kolorismus, wie er durch die venezianische Malerei ausgebildet war, eine eigentümliche Fortsetzung. Nach dem Aufhören der Beziehungen des spanischen Hofes zu Tizian wird ein Bindeglied zwischen venezianischer und spanischer Kunst ein ausgewanderter Grieche, der sich zuerst italianisiert und dann hispanisiert hat: Domenico Theotocopuli aus Candia auf Kreta, von den Spaniern el Greco genannt. Mit der venezianischen Malerei machte er sich im Atelier Tizians vertraut, das er jung, jedenfalls in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts, besucht haben muß. Als Schüler Tizians ist er uns literarisch erwiesen. Er war bei ihm, als der Meister auf der Höhe seines Altersstils stand. Aber auch in Tintorettos Kunst muß er sich tief eingelebt haben, ja wohl noch mehr als in die Tizians. Das bezeugen seine Frühwerke. Michelangeleske Formgebung und Tintorettosches Kolorit, unter diesen Zeichen stehen seine ersten Arbeiten. Nach einem Aufenthalt in Rom, der für 1570 beglaubigt ist, taucht er für uns erst wieder in Spanien, in Toledo, auf. 1577 ist die früheste Datierung auf einem seiner dortigen Bilder. In der neuen Heimat gelingt es ihm in ganz merkwürdiger Weise, seinen Stil dem spanischen Wesen anzupassen. Er hispanisiert sich völlig. Und hier wendet sich seine Kunst einem extremen Impressionismus zu, der sich mit fortschreitendem Alter immer mehr steigert.

Was hat den Griechen auf diese Bahn geführt, und welche Probleme galt es für ihn zu lösen?

Aus einer ganz anders gearteten Kunstsphäre, in der sich byzantinischer Geist und byzantinische Formensprache jahrhundertelang weitergeerbt hatten, war er zu dem italienischen Parnaß gelangt. Wie alt er bei seiner Ankunft in Venedig gewesen ist, wissen wir nicht. Die Macht der Tradition muß aber, ehe er seine griechische Heimat verließ, schon auf ihn gewirkt haben. Sein Auge muß, schon mit Eindrücken byzantinischer Gestalten beladen, die italienische Formenwelt in sich aufgenommen haben. Byzantinisierende Typen finden sich hier und da in seinen Werken (besonders deutlich das Brustbild des heiligen Hieronymus in der Londoner National-Gallery). In der Vorliebe für überschmale Gesichter, Frontalstellungen, gewisse symmetrische Anordnungen, scharfe horizontale Gruppenabschlüsse darf man wohl mit Recht vererbte Byzantinismen sehen. Ein unbestimmtes, geheimnisvolles Etwas, das seine religiöse Kunst durchzieht, knüpft an die hieratische Tradition seiner Heimat an. Seine ganze Persönlichkeit stand offenbar in dem Banne hereditärer Einflüsse, dem sie sich nicht entwinden konnte. Und dann sollte diese Persönlichkeit sich an die Formauffassung der späten italienischen Renaissance mit ihrer ins Große gehenden Gestaltung, ihren Kontraposten, ihren kunstvollen, pathetischen Bewegungsmotiven anpassen. Energische Versuche dazu wurden gemacht, aber sie mißlangen nach verschiedenen Richtungen. Der Grieche vermochte sich das, was für jeden Italiener am Anfang der künstlerischen Betätigung stand, nicht anzueignen. Er lernte nicht die formale Beherrschung des menschlichen Körpers, die auf anatomischer Gesetzmäßigkeit beruhenden funktionellen Bewegungen. Die Kunst der Gruppierung und Komposition im italienischen Sinne, die auf dem Prinzip der Subordination beruht, war ihm ein verschlossenes Buch. Alles, wozu ein plastisches Gestaltungsvermögen gehört, war ihm versagt. Das in seiner italienischen Zeit entstandene Bild der „Heilung des Blinden“ in Parma z. B. zeigt, daß er sich nicht einmal über die grundlegenden Funktionen des menschlichen Körpers klar war: das Stehen, das Ineinandergreifen der Gliedmaßen. Es ist mehr ein Tasten auf diesem Gebiete als ein Wissen. Und diese Mängel hat er sein Leben lang nicht überwunden. Es ist, als ob in seiner Natur ein nicht zu durchbrechender Zwang gelegen hätte, der ihn trotz alles Bemühens nicht in das Allerheiligste italienischen Formempfindens gelangen ließ.

Dem standen aber andere Vorzüge entgegen. Ein eminentes Auffassungsvermögen für das Charakteristische des Ausdrucks. Schon in seiner Jugend in Italien galt er etwas als Porträtmaler. Der Miniaturist Giulio



GRECO: DAS BEGRÄBNIS DES GRAFEN VON ORGÁZ

Clovio, gleichfalls ein Grieche, empfiehlt ihn im Jahre 1570 dem Kardinal Farnese in einem Briefe von Rom mit dem Bemerken, daß er als Porträtist schon berühmt sei. Von diesem seinem Meister hat uns Theotocopuli auch ein Bildnis hinterlassen (Neapel, Galerie), das diesen Ruf bestätigt: Bewegt in der Haltung wie ein Altersbildnis Tizians oder ein Tintoretto; packend im Ausdruck; in malerischen Flecken breit angelegt; durch das Fenster wird ein Stück Landschaft sichtbar, das in Tintorettos Manier als ein Ferneindruck mit andeutenden Pinselzügen hingesetzt ist. Er arbeitet soweit impressionistisch wie die Venezianer in der zweiten Hälfte des Cinquecento.

Seine Mängel in der Formgebung sucht er durch eine ausgesprochen malerische Interpretation zu paralysieren. Indem er den Glanz und die Farbenspiele auf den Dingen durch eine weitgehende Differenzierung von Tonnuancen hervorzubringen trachtet, einen Reichtum an geistvollen malerischen Einfällen aufbietet, glaubt er über das Unproportionierte, Zusammenhanglose in der formalen Gestaltung hinwegtäuschen zu können.

In Toledo wird der italianisierte Grieche zum Spanier. Er lebt sich ganz in spanisches Wesen, spanische Typen, spanische Grandezza, spanischen Mystizismus ein. Und hier bietet uns seine Kunst jene merkwürdige Kreuzung aller der verschiedenen Einwirkungen, worin sie wohl einzig dasteht. Ihr Grundzug wird naturalistischer. Das Pathos italienischen Gebarens macht einer kühleren Haltung Platz. Die Leidenschaft bekommt etwas Krampfhaftes. Neben kühlen Blicken spanischer Zurückhaltung richten sich Augen auf uns, die wie von einem inneren Feuer durchglüht erscheinen und geheimnisvolle Tiefen ahnen lassen. Die Sensitivität ist oft in den Gesichtern und Händen in einer — darf man sagen dekadenten Weise? — verfeinert und gesteigert, die manchmal etwas Beängstigendes hat. Was für Hände hat dieser Künstler gemalt, Hände, von denen ein seelisches Fluidum auszugehen scheint. Welche zwischen Bewunderung, Staunen und Bedrückung schwankenden Gefühle bemächtigen sich unser vor seinen Werken. Bilder wie die „Trinität" im Prado, in Toledo das „Espolio" der Kathedrale und das „Begräbnis des Grafen von Orgáz" in Santo Tomé (Abb. S. 89) wird kaum jemand ohne tiefe Anteilnahme und innere Erregung betrachten können. So wahr und packend wie durch den Greco ist wohl niemals das Ideal der Askese versinnlicht worden. Eine sonderbare Verbindung von Naturalismus und Mystizismus wird für seinen spanischen Stil bezeichnend. Aber in vielen Fällen wird das Ergreifende und Anziehende begleitet von Exzentrizitäten, die im Laufe seiner spanischen Tätigkeit immer mehr zunehmen. Was am Anfang in Italien als einfaches Nichtkönnen sich gab, scheint in den Dienst einer bewußten Absicht gestellt.



GRECO: AUFERSTEHUNG CHRISTI
Madrid, Prado

Jeder Sinn für Proportionen scheint abhanden gekommen. Wurmartig in die Länge gezogene Gestalten agieren mit Ausdrucksbewegungen, denen zum Teil nicht die natürlichen und notwendigen Muskelfunktionen entsprechen. Das Dramatische eines Vorgangs wird öfter nicht nur durch die Art, wie die Begebenheit sachlich sich abspielt, zum Ausdruck gebracht, hängt sozusagen nicht an dem literarisch Stofflichen, sondern wird mehr artistisch rein durch ein Spiel künstlerischer Kräfte, durch die Bewegung der Linien und in den Massen veranschaulicht. Ein Beispiel dafür bietet die „Auferstehung Christi“ im Prado (Abb. S. 91). Beim ersten Anblick empfindet man nur ein wildes Geräkel von nackten Gliedern. Der Übergang von dem lähmenden Schlaf in eine heftige Aktion soll in der Wächtergruppe handgreiflich gemacht werden. Darüber Christus: der Sieg des Geistes über die Materie. Die Art, das Moment dramatischer Spannung durch rein künstlerische Faktoren zu erzeugen, erscheint auf die Spitze getrieben. Durch kontrastierende Bewegungen, ein Geschiebe nackter Leiber wird das Expulsive des Vorgangs gedeutet. Keinerlei Konzession an Tradition oder Glaubensbedürfnis. Ein l'art pour l'art-Prinzip ist mit voller Schroffheit aufgestellt.

Die koloristische Entwicklung Grecos führt dahin, daß er von der vornehmlich auf einer Basis warmer, satter Töne harmonisierenden venezianischen Malweise abgeht und nach und nach immer mehr eine kalte Farbenskala anwendet. Er bewegt sich damit auf einem, wie wir sahen, schon von Tizian und Tintoretto angebahnten Wege selbständig weiter. In seiner Palette spielt Grau eine große Rolle. Blau, Karmin und Gelb werden bevorzugt. Mit vorschreitendem Alter legt er sich eine große Beschränkung in der Farbenwahl auf, die auch fast etwas Asketisches hat. Er kommt manchmal mit fünf Farben für ein Bild aus. Diesen Mangel ersetzt er zum Teil durch einen großen Reichtum in der Nuancierung der Tonvaleurs. Bei vielen seiner Bilder kommt man aber über den tristen und kahlen Eindruck der Farbengebung nicht hinweg. Ein ähnliches Zurückdrängen der Farbe zugunsten des Tons wird uns noch bei anderen impressionistisch veranlagten Künstlern in vorgeschrittenem Alter begegnen. Ein klassisches Beispiel dafür ist Frans Hals.

Besondere Aufmerksamkeit hat Greco dem Lichtproblem zugewandt. Er hat sich bemüht, das Licht als den Raum durchleuchtende, die Luft in Flimmern versetzende und von den Dingen zurückstrahlende Substanz zu charakterisieren. Er begnügt sich nicht, das Licht im Gegensatz zum Dunkel zu geben, wie Tintoretto. Er läßt nicht nach der Art Caravaggios das Licht gleichsam wie eine körperhafte Masse in die harte Finsternis hineinprallen.



GRECO: DER HEILIGE BERNARDIN
Madrid, Prado

Das Licht an sich, nicht nur als eine die Farben bestimmende Qualität, will er zum Ausdruck bringen. Und es hilft ihm auch zur Verwirklichung der mystischen Idee in seinen religiösen Bildern (vgl. Abb. S. 93).

Die Zerlegung der Bildfläche in Farbenflecke hat er weit über das von Tintoretto Gebotene gesteigert. Während der Venezianer im Ganzen auf einen engeren Zusammenschluß der Flecken, eine Harmonisierung des Farbenbildes hinarbeitet, macht Greco einen viel weitgehenderen Gebrauch von dem freien Pinselstrich, überläßt dem Auge eine viel breitere, skizzenhaftere Anlage zur optischen Verschmelzung. Es ist eine durchaus impressionistische Manier. Carl Justi — der erste deutsche Entdecker des Greco — hat sie in seinem Buch über Velazquez schon so genannt. In den Bildern der Spätzeit ist das Impressionistische am extremsten ausgebildet.

Das Exzentrische, das sich in einer ganzen Anzahl der religiösen Bilder des Greco kundgibt, hat dazu geführt, mit einem angeblich in seiner späteren Zeit aufgetretenen Irrsinn zu rechnen. Die Tradition ging von Spanien aus, ist aber durch nichts sicher beglaubigt. Auch Justi hielt noch an ihr fest. Durch Grecos letzten Biographen, den feinsinnigen Spanier Cossio, wird sie aber entschieden abgelehnt, indem er auch seine Verirrungen aus der Gesamttendenz seiner Kunst heraus zu begreifen und als Resultat ganz bestimmter Voraussetzungen zu würdigen sucht.

Wenn wir die Entwicklung der kirchlichen Bilder Grecos überblicken, so ist eine gewisse Konsequenz darin nicht zu verkennen. Wir nehmen die Tendenz wahr, die Kunst immer mehr zu entmaterialisieren, das Gefühlsmäßige zu steigern. Alles geht dahin, für die Inbrunst spanischer Glaubensbegeisterung den entsprechendsten künstlerischen Ausdruck zu finden. Eine mystische Idee liegt zugrunde, die in voller Eindringlichkeit zum Bewußtsein gebracht werden soll. Und das ist das Maßgebende: das mystische Problem wird für ihn ein rein künstlerisches Problem. Wenn das Wahnsinn ist, so ist jedenfalls viel Konsequenz in diesem Wahnsinn. Es fehlt ja auch nicht an Beispielen anderer Künstler, die sich bestimmten Ideen und Ausdruckstendenzen zuliebe mit ausgeprägtem Eigenwillen über Diskrepanzen mit dem gewöhnlichen Naturanalogen hinweggesetzt haben und deshalb doch nicht als Irre anzusehen sind. Man braucht nur an Meister wie Matthias Grünewald, gewisse sienesische Quattrocentisten, den Engländer William Blake zu erinnern.

Dann dürfen wir nicht vergessen, daß auch in der Spätzeit Grecos neben den mystischen Verzückungen ganz real gesehene Bildnisse einhergehen, die wohl mehr als alles für die Klarheit seines Verstandes Zeugnis

ablegen. Der Ruhm eines der größten Porträtisten wird ihm nach den besten Werken kaum streitig gemacht werden können. Allerdings ist er auch hier wie in seiner ganzen Tätigkeit sehr ungleich.

Eine hervorstechende Eigenschaft von Grecos Bildnissen ist, daß sie etwas Momentanes im Ausdruck und in der Auffassung haben. Darin steht er Frans Hals nahe. Sie haben nicht das Gesammelte der Italiener, das auch in Tintorettos Porträts noch vorhanden ist. Der Italiener sucht aus der Persönlichkeit gleichsam ein objektives, die Totalität des Wesens treffendes Abbild zu abstrahieren. Greco hält sich öfter an einen Zug. Er geht mehr von der Erscheinung als optischem Fernbild aus und sucht ihr mit Hilfe seiner impressionistischen Technik gerecht zu werden. Auch für das Bildnis steigert er die impressionistischen Mittel gegen Ende seines Lebens. Mit Hilfe dieser Technik weiß er dem Ausdruck eine höchst momentane Lebendigkeit zu verleihen, wie bei dem Mann mit Knebelbart (Prado Nr. 245). Hier ist er auch im Inkarnat etwas in die Farbe gegangen: rot, gelb, helle Lichter. Oft haben seine Köpfe etwas Fahles und Totes in der Färbung. Und die Kleidung, die meist schwarz ist, bringt dann auch keine lebhafte Note. Manche Köpfe sind auf grobe Wirkungen plakatartig angelegt. Dazu führt leicht das impressionistische Sehen, wie auch die modernste Kunstphase gezeigt hat. Von eindringlichster Wirkung und liebevoll ausgeführt ist das Porträt des weißbärtigen Geistlichen (Diego Covarrubias), bis vor kurzem in der Toledaner Bibliothek (Abb. S. 96): Weißes Gewand mit schwarzem Kragen, und schwarze Kappe — ein wundervoller Kontrast. Und was für ein bläulich schimmerndes Weiß! Das Gesicht ganz impressionistisch modelliert, mit bläulichen Schatten. Auch die Pupillen der Augen in Farbenflecke zerlegt.



GRECO: BILDNIS
Madrid, Prado

Über Greco als Psychologen ließe sich ein eigenes Kapitel schreiben. Hier müssen Andeutungen genügen. Er ist gewiß einseitig in seiner Porträt-

auffassung — aber wie viele Künstler sind das nicht! Ein trüber, melancholischer, manchmal moroser und asketischer Grundton herrscht vor. Aber es sind Spanier seiner Zeit, die er gemalt hat. Cossio nimmt sie ganz als Blut von seinem Blut in Anspruch. Er spricht von der kastilianischen Melancholie; er erinnert an die allgemeine Betrübnis, von der das von seiner Höhe hinabsinkende Spanien unter der trostlosen Regierung Philipps III. ergriffen wurde. Wer die Grecosche Porträtgalerie durchwandert, wird die Stufenleiter mannigfacher Empfindungen durchmessen können. Auch in die Heiligen- und Kirchenbilder ist das Porträthafte übernommen und noch frappanter ausgebildet als bei den gleichzeitigen Venezianern. Daß er für das Mystische, Visionäre, Asketische einen so packenden Ausdruck gefunden hat, hat seinen Grund in seiner Anpassungsfähigkeit an die sensitivste Psyche. Und dann vergesse man nicht: er war ein Zeitgenosse der heiligen Therese. Die äußerste Reizbarkeit ist diesem Impressionisten eigen. Dem Grenzgebiet zwischen gesteigerter Sensibilität und Pathologischem kann er nicht ferngestanden haben. Manche Gestalten machen einen neurotischen Eindruck. Und vor einem Bilde wie der „Ausgießung des heiligen Geistes“ im Prado möchte man geradezu die Frage aufwerfen, ob er zu hypnotischen, sonnambulistischen, mediumistischen Geheimnissen einen Zugang gefunden habe.



GRECO: D. DIEGO COVARRUBIAS
Toledo

Der Impressionismus diente ihm — abgesehen von seiner realistischen Verwendung im Porträt — auch dazu, seine mystischen Visionen anschaulich zu machen. Die Darstellungsweise ermöglichte es, Erscheinungen, wie sie sich seiner Phantasie aufdrängten, in ihrer visionären Unbestimmtheit und Zerflossenheit bildnerisch zu interpretieren. Die künstlerischen Mittel waren abgeleitet von der Reproduktion der Erscheinung des Fernbildes. Dem Impressionismus fiel hier die Aufgabe zu, Übersinnliches gestaltbar zu machen

und das, was der venezianische Kolorismus auf formaler Grundlage erreicht hatte, vornehmlich auf Farben- und Lichtphantome zu stellen.

Neben den Vorteilen, welche die impressionistische Arbeitsmethode bot, traten aber auch die damit verbundenen Mängel auf: Eine Rücksichtslosigkeit der Form gegenüber; sie deutet auf das von Greco nie ganz sicher erworbene formale Können. Flüchtigkeit und Sichbegnügen mit einem vagen Eindruck. Ausarten in grobe, plakatartige Wirkungen.

So ist durch die komplizierte Gestalt des Griechen das impressionistische Problem zuerst in seinen Konsequenzen weiterverfolgt und gewiß ganz bewußt als Problem erfaßt worden. Erst in unserer Zeit hat man ihn wiederentdeckt, nachdem er nahezu drei Jahrhunderte außerhalb Spaniens fast ganz unbekannt war. Bei seiner Auferstehung kam das, was in seiner Kunst das Stärkste und Fruchtbarste ist, den Tendenzen der augenblicklichen modernen Malerei in überraschender Weise entgegen. Im Zeitalter des Impressionismus mußte bei den Anhängern dieser Richtung seine Malerei wirken wie eine Offenbarung aus vergangener Zeit. Von Pariser Ateliers ging die neue Schätzung aus. In den Kreisen der modernen Maler wird er eine gefeierte Größe. Vorher hatte schon ein anderer Spanier, der ihm folgte, und dessen Kunst auch von impressionistischen Elementen getragen war, auf die malerische Entwicklung im 19. Jahrhundert seine Wirkung ausgeübt und spielte als Anreger zu neuen koloristischen Bestrebungen neben Frans Hals und Rembrandt eine Hauptrolle: Velazquez.

Der Sevillaner Velazquez (1599—1660) machte seine Jugendentwicklung durch, als der Glanz der alten venezianischen Schule verloschen war. Greco, der von diesem Glanz einen Strahl nach Spanien gebracht und hier, allerdings im Verborgenen und mit einer gewissen Fieberglut, hatte leuchten lassen, starb, als Velazquez fünfzehn Jahre alt war.

Die maßgebenden Richtungen in der spanischen Malerei waren damals ein formalistischer Eklektizismus, wie ihn Pacheco, der Schwiegervater des Velazquez, vertrat, in dessen Atelier dieser fünf Jahre lernte, ein italienisierender Manierismus, und jener Naturalismus, als dessen glänzendste Vertreter der Italiener Caravaggio und der Spanier Ribera erscheinen, ein Naturalismus, der, wie wir sahen, sich vornehmlich auf das Stoffliche bezog. Velazquez' frühste Bilder sind im Sinne solches Naturalismus gemalt. Er wählt Motive aus der Wirklichkeit, Szenen, die in den Kreisen des niederen Volkes spielen. Was auf der Straße, in Küchen und Schenken vor sich geht, reizt sein schon in der Jugend scharf beobachtendes Auge. Jeder Vorgang gibt zur Entfaltung eines Stilllebens Gelegenheit. Die Bodegones (Küchenstücke) sind

charakteristisch für diese Zeit. Auch biblische Szenen sind in solche Sphäre gerückt. Velazquez gestaltet seine Beobachtungen aber nicht zu Genrebildern von der Art der holländischen des 17. Jahrhunderts. Der Südländer behält immer den Zug ins Große. Die Bilder zeigen Menschen in Lebensgröße, meist in halber Figur, die etwas Outriertes in Haltung und Ausdruck, zum Teil etwas Moroses haben und weniger humoristisch als grotesk sind. In dem großen Maßstab wirken forcierte Gebärden, nachdrückliche Gesten und grimassenhaft verzerrte Gesichter aufdringlich. Das Liebenswürdige, aber auch etwas Kleinlich-Süßliche, das Murillos Genrebilder an sich haben, fehlt gänzlich. Alles ist rauh und kantig. Velazquez tritt am Anfang herb und spröde auf.

Die Beobachtung richtet sich vorzüglich auf das Einzelne. Mit prägnanter Zeichnung wird jede Form umschrieben, auf ihre plastische Wirkung hin zur Geltung gebracht. Scharf charakterisierte Porträtköpfe kommen schon auf den frühen Bildern vor. Das Kolorit hat ebenfalls etwas Outriertes. Es ist schwer und arbeitet mit starken Helldunkelgegensätzen; die Schatten sind schwärzlich. Ansätze zu einem verfeinerten Kolorismus lassen sich aber z. B. schon an dem Jugendbilde „Christus im Hause der Martha“ (London, National-Gallery) wahrnehmen. Der Hintergrund mit den kleinen Figuren des lehrenden Christus und der Maria ist, als Fernbild gesehen, in der offenen, lockeren Malweise behandelt, wie sie von Tintoretto und Greco gepflegt wurde.

Man nennt die scharf umgrenzte Periode der Frühzeit, die etwa bis zur ersten italienischen Reise reicht, die des ersten Stils. Sie hat ihren Höhepunkt in den „Borrachos“ (Prado), jener Gesellschaft von Trinkern, deren Mittelpunkt der jugendliche Bacchus bildet. Ihr gehören die ersten Bildnisse Philipps IV. und seiner Umgebung an. Es ist die Zeit, in der Velazquez durch genaues Beobachten, sorgfältiges Eindringen in die Struktur der Dinge und peinliches Durcharbeiten die Grundlage zu seinem Können legt.

Er trat sehr früh aus dem Dunkel der Unbekanntheit hervor. Vierundzwanzigjährig wurde er Hofmaler des Königs in Madrid und blieb bis zu seinem Tode in dieser Stellung, fast nur für den Hof beschäftigt, von einer stets sich gleichbleibenden königlichen Gunst umsonnt. Für längere Zeit hat er Madrid und den spanischen Hof nur zweimal verlassen: zu Reisen nach Italien. Die erste Reise trat er an, als er noch in aufnahmefähigem Alter war, eben ein Dreißiger. Die zweite unternahm er als reifer, fertiger Maler (1649—51).

Velazquez hatte im Gegensatz zu Greco ein kühles Naturell, das zu keinerlei Schwung oder Ekstase neigte. Eine gewisse Nüchternheit mag

wohl ein Zug seines Wesens gewesen sein. Den barocken Tendenzen ist er in seiner Kunst fast ganz fern geblieben. Während Rubens gleichzeitig mit einem Überschwall von Bewegung und pomphafter Ausstattung dem Barock im Norden einen siegreichen Triumph bereitete und während eines neunmonatigen Aufenthaltes in Spanien (1628—29) den Hof, an dem Velazquez schon glänzte, durch die üppige Farbenglut seines Kolorits und das hinreißende Pathos seiner Kunst berauschte, wandelte dieser ruhig die Wege eines bedächtigen Realismus. Seitdem er an den Hof berufen, wurde seine eigenste Domäne immer mehr die Porträtmalerei. Den König und seine Familie, die dem Hofe Nahestehenden oder ihm Dienenden hat er immer und immer wieder in verschiedenen Stellungen und Situationen gemalt. Historische, religiöse und Genrebilder gehören zu den Ausnahmen. Aber auch auf diesen Gebieten gibt es von ihm Meisterhaftes und ewig Gültiges. Die Übergabe von Breda (Prado) ist eins der großartigsten Historienbilder, das natürliche Auffassung mit heroischem Gefühl in wunderbarer Weise vereinigt; die ruhende Venus (London, National-Gallery) einer der lebensvollsten, malerischsten weiblichen Akte, „Die Spinnerinnen“ das eigenartigste Genrebild in großem Maßstab. Am wenigsten befriedigen uns seine wenigen religiösen Gemälde, denen eine gewisse Kälte des Gefühls zum Nachteil gereicht.

Es erscheint geradezu als ein Phänomen, daß Velazquez innerhalb der allgemeinen pathetischen Stimmung und der Formenwillkür seiner Epoche so ruhig, bedacht und unabhängig sich die Wege zu einer wirklichkeitsgetreuen, sachlichen Wiedergabe der Umwelt bahnte. Er war von dem Drange beherrscht, die Gegenstände auf ihre koloristische Wirkung hin an ihrem Standpunkt und innerhalb ihrer Umgebung zu prüfen und ein malerisches Verfahren, das seinen Beobachtungen nach Möglichkeit gerecht wurde, auszubilden. Es handelte sich für ihn darum, den Eindruck des Gesehenen, möglichst so wie er ihn wahrgenommen hatte, im Bilde wiederaufleben zu lassen. Intimität der Beobachtung, unverfälscht durch gefühlvolle Zutaten, schien ihm ein Vorzug gegenüber seinen barocken Zeitgenossen.

Auf seiner ersten italienischen Reise hatte er in Venedig die Werke der großen Koloristen kennen gelernt. In Tizian und Tintoretto hatte er, wie er sich ausgedrückt haben soll, „das Gute und Schöne“ gefunden. Die Scuola di San Rocco, die hohe Schule für die junge Malergeneration, die ihn oft in ihren Mauern sah, mag ihn in Verehrung Tintoretto zugeführt haben. Er kopiert nach ihm. Er kauft seine Werke für den spanischen Hof. Wohl hatte er auch schon zu Hause in venezianischem Sinne gemalte Bilder kennen

lernen können. Aber in ihrer ganzen imponierenden Reichhaltigkeit und koloristischen Überlegenheit trat ihm die venezianische Schule erst hier entgegen. Tintoretto war ihm wahlverwandter als Rubens.

Auf dieser Reise setzt eine veränderte Malweise bei Velazquez ein. Man datiert von da an seinen zweiten Stil. Das, was für seine Malweise recht eigentlich bezeichnend und charakteristisch ist, woran man denkt, wenn man von Velazquez-Stil spricht, beginnt jetzt sich auszubilden.

Die Veränderung der Malweise ist natürlich nicht unmittelbar auf Einflüsse des venezianischen Kolorismus und Tintorettos während der Reise zurückzuführen. Von Tintorettos schwellenden Farbensymphonien, seinen pastosen, jubelnden Pinselstrichen hat Velazquez nichts angenommen. In grob äußerlicher Weise braucht sich die Einwirkung eines Genius auf einen anderen auch nicht zu äußern. Stevenson, der der Beeinflussungstheorie kräftig zu Leibe geht, schreibt in seinem Buch über Velazquez (S. 132): „Überdies kann es niemals ein Bild sein, in dem die erste Ursache zu einem anderen Bilde liegt; alle echte Kunst entspringt der persönlichen Auslese, die ein individueller Geist trifft, und der persönlichen Empfänglichkeit für die Werte der Natur." Man braucht den Gedanken aber nicht so auf die Spitze zu treiben. Ein Werk oder Werke können in einem Augenblick jemandem, der dafür disponiert ist, bestimmte Richtung weisende Anregungen geben. Künstler haben das selbst oft genug bestätigt. Was hatte Goethe Shakespeare zu verdanken! Michelangelo wurde in Bologna in den Bannkreis des Jacopo della Quercia gezogen. Als Claude Monet zuerst eine Ausstellung von Bildern Manets sah, fühlte er sich, wie er selbst sagte, „tief erschüttert". Wenn ein Künstler das Werk eines anderen kopiert, so tut er es doch, um von ihm zu lernen, aus ihm etwas für sich zu gewinnen.

Einflüsse sind etwas Unwägbares und lassen sich nur durch ihre Wirkungen feststellen. Wo die Wirkungen nicht klar zutage treten oder gut bezeugt sind, soll man eine Einflußtheorie nicht künstlich konstruieren. In der individuellen Veranlagung liegen gewiß alle Entwicklungsmöglichkeiten, und der künstlerische Genius ist die Quelle aller originalen Äußerungen und Leistungen. Aber die Phantasie ist durch innere und äußere Eindrücke bestimmbar. Wilhelm Dilthey hat uns die Bedeutung des Erlebnisses für das dichterische Schaffen anschaulich gemacht. Auch für den bildenden Künstler haben Erlebnisse ihre Tragweite. Der Genius ist ja kein isoliertes Etwas und reagiert unausgesetzt auf die Umwelt. Durch Augenerlebnisse wird die Tätigkeit des Künstlers bestimmt und gefördert. Als solche können neben Natureindrücke Wirkungen von Kunstwerken treten. Wie der Genius auf

ein Kunstwerk eingeht und es aufnimmt, das hängt von seiner Natur ab, aber gewiß wird er ihm nicht durch äußerliche Nachahmung seinen Tribut zollen.

Wenn wir das Verhältnis des Velazquez zu Tintoretto in Betracht ziehen, so dürfen wir das Fehlen jeder Imitation nicht gegen eine Einwirkung des Venezianers ins Feld führen. Während Velazquez auf die Kunst des Rubens in keiner für uns sichtbaren Weise reagiert, geht er seit der italienischen Reise zu ähnlichen Aufgaben über, wie sie sich Tintoretto in seiner Weise gestellt hatte, und bildet sie weiter. Das impressionistische Problem beginnt ihn zu beschäftigen, und er sucht von seinem Standpunkt nach neuen Lösungen. Daß Tintoretto auf diesem Wege ein Anreger für ihn war, scheint uns nicht zweifelhaft. Gewiß muß die Anlage zu dieser Art der Interpretation der Außenwelt in ihm gelegen haben, und er kam schon gewissermaßen disponiert dafür nach Venedig, aber daß das, was er in Venedig sah, einen Anstoß für ihn bedeutete, einen Ansporn bildete, sich in ähnliche Aufgaben zu vertiefen, ist durchaus wahrscheinlich. Er wendet sich immer mehr der fleckenartigen Behandlung mit offenen Pinselstrichen zu, die Tintoretto ausgebildet hatte. In der Führung des Lichtes durch Innenräume, wie sie uns in den Meisterwerken der Meninas und Hilanderas auf höchster Stufe entgegentritt, war ihm Tintoretto vorangegangen. Das wurde schon gelegentlich der Besprechung des Abendmahls von San Rocco erwähnt. Und wir wissen, daß Velazquez in der Scuola kopiert hat. Soll noch bestimmter auf einzelnes verwiesen werden, so sei an die „Übergabe von Breda“ erinnert. Ein Effekt wie der, die in der Mitte vorbeiziehenden Truppen hinter den Armen der Feldherren im hellsten Lichte sichtbar werden zu lassen, ist vorher von Tintoretto schon öfter angewendet worden. Man vergegenwärtige sich z. B. die linke Seite des Hintergrundes auf der Mannalese in San Giorgio maggiore mit der hell beleuchteten Volksmenge. — Das impressionistische Problem in der Konsequenz seiner Formulierung ist dem Spanier wohl erst in Venedig zum Bewußtsein gekommen.

Bei dem Beschreiten dieses Weges wird dann wohl noch ein anderer für ihn die Rolle eines Anregers gespielt haben: Greco. Als Velazquez aus Italien zurückkehrte, wurde er bei einem Aufenthalt in Toledo mit seinen Werken vertraut. Bei ihrer Verbreitung in Spanien mußte er ihnen ja wohl schon früher begegnet sein, aber vielleicht wurde er sich erst jetzt, durch die italienischen Eindrücke geschult, ihrer besonderen Qualität bewußt. Er umgab sich mit Bildern Grecos in seinen Gemächern im königlichen Schloß zu Madrid. Von einer Imitation des Vorgängers kann natürlich auch nicht entfernt die Rede sein. Was Greco fehlte, hatte er sich im höchsten Maße erworben und

gab nichts davon auf: Verständnis für Formen und Proportionen, Sicherheit und Exaktheit der Zeichnung. Ihn wird vornehmlich das interessiert haben: wie jener sich mit dem Problem, das ihn auch intensiv beschäftigte, abfand, wie er im Gegensatz zu Tintoretto mit wenigen Farben und kühlen Tönen an die Aufgabe herantrat, wie er das Licht meisterte. Er war auf dem Wege, die Finsternis der Jugendbilder zu überwinden, jene unfeine Kraft seiner Palette zu dämpfen. Die Einwirkung Grecos auf Velazquez hat Beruete dahin präzisiert: „Die Anwendung silbergrauer Tinten in dem Inkarnat, der Gebrauch gewisser karminroter Töne, eine größere Freiheit der Ausführung in den Draperien, Stoffen und anderen Akzessorien, das sind die Punkte, wo sich der Einfluß Grecos herausfühlen läßt. Er schuldete ihm gewisse Feinheiten des Kolorites, eine sehr distinguierte Harmonie von grauen Tönen, die seine Bilder bis dahin nicht boten."

Indem Velazquez sich einer impressionistischen Malerei zuwandte, nahm er ein Problem auf, das gleichsam in der Luft lag, an dem man zu gleicher Zeit auch im Norden, in Holland, intensiv arbeitete. Zu den großen Errungenschaften der Menschheit trägt oft die ganze zivilisierte Welt von verschiedenen Stellen aus bei. Nur hat es seine Schwierigkeit, in jedem Falle die einzelnen Maschen des fertigen Gewebes bloßzulegen.

In den Werken des zweiten Stils wird ein kühler, heller, silberiger Ton das verbindende Element. Alle Werte sind der zusammenfassenden Eigenschaft dieses Tones subordiniert. Der größte Umschwung besteht in der Einführung von Luft und Licht als modifizierender Faktoren. Gegenstände sollen wirken, wie sie bei mildem, diffusem Tageslicht erscheinen. Die krassen Gegensätze der Naturalisten sind ganz aufgegeben. Die Relativität der Tonwerte, die immer zueinander und zum Ganzen in ein bestimmtes Verhältnis zu setzen sind, wird als leitendes Gesetz erkannt. So wird die Malerei auf eine aus der Anschauung der Natur abgeleitete feinste Berechnung und Ausgleichung der Farbenvaleurs bei heller Grundstimmung gestellt. Darin besteht der Fortschritt über die Venezianer hinaus. Es ist, als sei alles Willkürliche ausgeschaltet, als gelte es, nur den Zusammenhang der Valeurs aus den Vorbildern abzulesen. Jeder Pinzelzug soll der Markierung einer Valeur dienen. Diese Methode besteht aber nicht im entfernten in einem bloßen Abschreiben der Natur. Es gehört die stärkste Konzentration, die höchste künstlerische Einsicht dazu, um die Vielfältigkeit der Erscheinung auf einen einheitlichen malerischen Eindruck zu bringen, das Unwesentliche auszuschalten, das Notwendige herauszuheben. Ein fortwährendes Inbeziehungtreten zu dem Gegenstande, Vergleichen, Abwägen hält die Kräfte des Malenden in unaus-

gesetzter Spannung. Es ist wie ein Neuschaffen der Natur unter anderen Bedingungen und von einem anderen Standpunkt: dem künstlerischen. Jene Harmonie des Gemäldes, die früher gleichsam auf künstlichem Wege erreicht wurde, durch einen willkürlichen Eingriff des Malers — von den früheren Venezianern mit Hilfe des tiefen Tones — wird jetzt bloß durch eine richtige Inbeziehungsetzung der Valeurs bewerkstelligt adäquat dem, wie die Natur ihre Harmonie erhält. Jeder Konventionalismus wird aus dem Kolorit entfernt. Indem alles auf den Gesamteindruck angelegt, die Berechnung immer auf diesen bezogen wird, bildet Velazquez sein impressionistisches Verfahren aus.

In technischer Beziehung geht er in der Epoche des zweiten Stils zu einem konsequenten Fleckenauftrag über. Er bediente sich langer, breiter Pinsel, wie er sie auf seinem Selbstbildnis in dem späteren Gemälde der Meninas hält. Mit ihnen legte er die Formen durch Auftragen der Valeurs in Flecken an und mußte durch Zurücktreten die Fleckenanlage auf ihre illusionistische Anregungsfähigkeit prüfen. Er ruhte nicht eher, als bis sich alles zu einer vollkommenen Formvorstellung zusammenschloß und arbeitete so lange an der Verfeinerung der Valeurs. Seine Bilder sind nicht bestimmt, mit der Lupe aus der Nähe betrachtet zu werden, ebensowenig wie die Rembrandts. Der Standpunkt, an dem sich das Ganze für das Auge des Beschauers zu einem Gesamteindruck zusammenschließt, ist der richtige. Er liegt nicht allzu weit entfernt von der Leinwand. Auf ihn ist die Illusion berechnet.

An der Porträtmalerei vornehmlich bildete Velazquez diesen Stil aus. Er hat den Ruhm, der größte Porträtist der Welt zu sein, und das ist nicht übertrieben. Den Menschen suchte er sowohl seiner äußeren Erscheinung nach wie aus der Tiefe seines Wesens heraus zu begreifen. Zu den verschiedensten Arten und Typen fand er Beziehungen. Männer, Frauen und Kinder hat er mit demselben Gelingen dargestellt. Das einfach Menschliche, das Höfische, das naiv Kindliche, das Heroische sowie Ausartungen nach der Seite des Idiotismus und Kretinismus, alles ist mit gleich lebendiger künstlerischer Wirkung aus seiner Hand hervorgegangen. In seinen Bildnissen von Zwergen und Narren hat er der Welt gezeigt, wie auch das Naturhäßliche durch die Art der Wiedergabe künstlerisch schön sein kann. Die Steifheiten und Geschmacklosigkeiten in dem Kostüm seiner Zeit wußte er seinen Zwecken dienstbar zu machen. Indem er nicht mit der Brutalität eines aufdringlichen Naturalismus Detail an Detail reihte, sondern sich an die Gesamtimpression hielt, entfaltete er auf Kleidern, Stoffen, Spitzen den Zauber einer wunderbaren und hinreißenden Farbenphantasie. Über die Venezianer ist er auch durch eine

Pointierung des Mienenspiels in den Gesichtern hinausgegangen. Jede leise Regung, das Huschen einer Stimmung über die Züge wußte er auf die Leinwand zu bannen. Er war Impressionist auch in dem Auffangen eines momentanen Ausdrucks. Bei den meisten Aufgaben innerhalb der höfischen Kreise konnte er davon allerdings keinen Gebrauch machen. Aber zu welcher Feinheit in der Nuancierung augenblicklicher Gemütsregungen er es brachte, sieht man an den Köpfen der beiden sich begegnenden Feldherren auf der „Übergabe von Breda". Sie erzählen die ganze Geschichte. Wenn tatsächlich der seelische Ausdruck in einem Gesicht, das Leben der Augen nur durch Veränderungen an der Oberfläche und ein leises Spiel von Muskeln, Sehnen und Nerven für uns sichtbar in die Erscheinung tritt, so müßte der größte Valeurmaler, dessen Auge auf die feinsten Sichtbarkeiten, welche die Wirkungen solcher Veränderungen sind, eingestellt ist, künstlerisch auch der größte Psychologe sein. Bei Velazquez trifft das zu.

Als Beispiel des zweiten Stils ist hier das Reiterbildnis des jungen Prinzen Balthasar Carlos (Abb. S. 105) vertreten, unter den großen Reiterporträts dieser Zeit vielleicht das glorioseste. Das Prinzlein, ein Sohn Philipps IV., Erbe des spanischen Throns, den ihm ein frühzeitiger Tod nicht zuteil werden ließ, sprengt in reichem Kostüm mit dem Marschallstab auf hellbraunem Pony durch die kastilische Landschaft. Ein Bild des Augenblicks, vom Künstler in einer glücklichen Stunde aufgefangen und festgehalten. Die Richtungslinien der Bergzüge und des diagonal aus dem Bilde heraussprengenden Pferdekörpers kreuzen sich; dadurch wird der Eindruck des Momentanen, der raschen Bewegtheit noch verstärkt. Kompositionelle und koloristische Faktoren werden in gleicher Weise ausgenutzt, um die Wirkung aufs höchste zu steigern. Dem natürlichen Eindruck gemäß sind die Partien, die dem Beobachter, dessen Standpunkt vor dem Vorderleibe des Pferdes zu denken ist, zunächst liegen, am weitgehendsten durchgeführt. Der Schweif und die Hinterbeine sind z. B. dem Vorderbug gegenüber summarischer behandelt. Die Plastik des Leibes soll voll zur Geltung kommen. Velazquez ist kein Anbeter der vagen, verflüchtigten Impression. Die Teile, auf die es als Wirkungsakzente besonders ankommt, werden klar herausgearbeitet. Wie der Kopf des Prinzen in dem Farbengewühl das beherrschende Element bleibt, das gehört wohl zu dem Wunderbarsten. Er ist weich durchmodelliert und wirkt breitflächig über der farbigen Unruhe des Gewandes. In der Behandlung der Köpfe kommt er nie zu dem impressionistischen Extrem wie Greco. Auf das Gewand hat er impressionistische Darstellungsmittel im weitgehendsten Maße angewandt. Mit absoluter Treffsicherheit sind die Töne nebeneinander



VELAZQUEZ: PRINZ BALTHASAR CARLOS
Madrid, Prado

gestellt. Jeder Strich, Punkt, Druck, den der Pinsel auf das Bild setzt, bedeutet eine formbildende Valeur. Wie das Zaumzeug mit wenigen andeutenden Pinselstrichen voll zur Anschauung gebracht, wie an dem Kostüm Farbenfleck neben Farbenfleck ohne eine rein zeichnerische Linie gesetzt und die höchste Stofflichkeit erreicht ist, wie die Schärpe breit hingestrichen mit ihren Enden im Winde flattert und durch die Bewegung zu vibrieren scheint, in alledem zeigt sich eine unübertreffbare malerische Weisheit. Für das Beharrende wie für das Momentane, für das ruhig wie für das rasch Bewegte hat Velazquez einen adäquaten künstlerischen Ausdruck gefunden. Dem Kursorischen wird seine impressionistische Technik in höchstem Maße gerecht. Die Bestimmtheit des Eindrucks leidet aber niemals unter technischer Bravour. Seine ganze Kunst ist auf Klarheit und Bestimmtheit gestellt. In seiner Malerei durfte keine Stelle unverstanden oder bedeutungslos sein. Als ein wahrer Zauberer schaltet er mit den Farbenflecken, baut aus ihnen ein Gemälde zusammen, daß alles ineinander geht, nirgends eine klaffende Lücke, ein Riß für das Auge entsteht. Das Gewoge der Farbenflecken, das fortwährende Vor- und Zurücktreten kleiner und kleinster Fleckenpartien als modellierender Faktoren verleiht dem Ganzen ein wie von innen hervorquellendes, pulsierendes Leben, eine für den Beschauer geradezu spannende und aufregende Bewegtheit. Durch das Nebeneinanderstellen der verschmolzenen, ruhig wirkenden Farbenflächen und der in kleinere Flecken zerlegten bewegt, unruhig wirkenden Partien werden die interessantesten Kontraste hervorgebracht, die für den Gesamteindruck bestimmend mitsprechen. In der Fleckenkombination feiert seine schöpferische Phantasie Triumphe. Wenn wir auch die durch die malerische Technik an sich hervorgerufenen Reize, in denen ein ganz eigenes selbständiges Leben zu stecken scheint, intensiv genießen, so ist doch das Technische niemals um seiner selbst willen da, drängt sich nicht hervor, sondern dient immer höheren, künstlerischen Zwecken. Wie wenig Velazquez skrupelloser Schnellmaler und Routinier gewesen ist, kann man auch an den Spuren bessernder Tätigkeit, an den Pentimenti sehen, die sich auf einer Anzahl seiner Werke erhalten haben.

Das Bild des jungen Prinzen zeigt auch, wie weit Velazquez mit dem Pleinair-Problem gekommen ist. Man wird sich dessen so recht bewußt, wenn man es etwa mit anderen Reiterbildnissen des Jahrhunderts vergleicht, von Rubens, Van Dyck oder Rembrandt, bei denen allen die Beleuchtung mehr oder weniger konventionell ist. Sie würden schwarz neben Velazquez aussehen. Er ist ganz selbständig, scheint es, an die Lösung der Aufgabe getreten. Gegenstände im Freien sollten in seinen Bildern auch entsprechend

erscheinen. Und in der Tat hat er für die Wirkung der Figuren Luft und Licht als bestimmende Faktoren in Betracht gezogen und den Gesamteindruck von ihnen abhängig gemacht. Der Kopf des jungen Prinzen erhält seine farbige Wirkung durch das von den beleuchteten Wolken ausgehende Licht. Auch sonst bemerkt man, daß die Beleuchtung von einer bestimmten Tageszeit abhängig ist. Der Kopf Philipps IV. als Jäger ist gelblich — eine Art Sonnenuntergangsstimmung; der des reitenden Königs hell, kalt, mit starken Lichtflecken, — ein klarer Tag mit wenig bedecktem Himmel.

Die pleinairistische Tendenz erstreckt sich in unserem Bilde auch auf das Landschaftliche. Eine öde kastilische Berggegend; Höhenzüge, von Tälern durchschnitten, schieben sich hintereinander; nur der Hügel des Mittelgrundes spärlich bewaldet, im Vordergrund kein Gewächs. Über sandigen Boden sprengt das Roß dahin. Ein kalter, graubläulicher Ton beherrscht Land und Himmel wie gewöhnlich bei Velazquez. Nur die weißlichen Wolken und der Schnee auf den zackigen Bergen des Hintergrundes bringen hellere Nuancen. Nirgends ist ins Detail gegangen. Die Landschaft ist nur als Fond gedacht für die Figur, wie aus der Ferne gesehen. Weich steht sie in der Luft, unter der Wirkung der momentanen Beleuchtung, impressionistisch angelegt. Wer je eine kastilische Gebirgslandschaft gesehen, fühlt die Erinnerung wachgerufen.

Den Beginn landschaftlicher Pleinair-Studien können wir bis zu der ersten italienischen Reise zurückverfolgen. Aus dieser Zeit sind ein paar Landschaftsbilder erhalten, die während des Aufenthalts in Rom im Jahre 1630 entstanden sind. Es sind zwei Aufnahmen aus dem Park der Villa Medici auf dem Pincio, in der Velazquez mit Erlaubnis ihres Besitzers, des Herzogs von Florenz, zwei Monate wohnte. Gegenstücke, beide skizzenhaft behandelt und technisch ganz ähnlich ausgeführt. In der südlichen Landschaftsmalerei stehen sie ganz einzig da. Es war die Zeit, wo eine heroische Landschaftsdarstellung sich an den Ruinen des alten Rom, an den weiten, melancholischen Strecken der Campagna und an den laubumrauschten Höhen von Tivoli und Albano begeisterte und auf bestimmte, aus diesen Gegenden sich aufdrängende Stimmungen hinarbeitete. Der Niederländer Paul Bril hatte die Richtung eingeleitet, Claude Lorrain folgte als größerer Vertreter. Elsheimer hatte die heroische Stimmungslandschaft in kleinerem Format und mit intimeren Reizen ausgebildet.

Velazquez' Absichten sind gänzlich andere. Auf dem einen Bilde (Abb. S. 108) hat er einen schmalen landschaftlichen Ausschnitt aufgenommen, wie er sich von einem bestimmten Punkte des Parkes darbietet. Unter einer Säulenarkade, zu der ein paar Stufen hinaufführen, steht die Statue der Ariadne, eine

Replik des bekannten Exemplars im Vatikan. Ein Mann in Hut und Mantel genießt auf der linken Seite der dreiteiligen Arkade, hinter der Brüstung stehend, die Aussicht auf einen benachbarten Hügel mit im Grün versteckten Häuschen, aus dem schlanke Zypressen hoch in die Lüfte ragen. Vorn tritt ein Arbeiter in Hemdsärmeln sich verneigend zu einem Mann, der, mit herrischer Haltung dastehend, ihm entgegenblickt. Eine riesige Steineiche breitet ihre dichtbelaubten Äste vor die Frontseite der Arkade. Ohne jeden Anflug von Sentimentalität hat Velazquez diese römische Landschaft wiedergegeben. Was ihn interessierte, waren die rein malerischen Reize der Örtlichkeit, die in Luft, Licht und Schatten fein sich abstufenden Töne, vorn kräftiger in den Nuancen, nach dem Hintergrund zu schwächer und matter werdend. Das Spiel von Hell und Dunkel auf dem weißen Gemäuer durch das Blättermeer hindurch, die Kontraste zwischen dem verschiedenen Grün der Bäume und dem Weiß der Arkade, dem kreidigen Weiß der Häuser gegenüber und den matten Steinfarben vorn, das war es, was den Blick des Künstlers fesselte. Das Kolorit wird von einem auf silbergrau und blaugrün gestimmten Akkord getragen. Das Grün der Natur ist als mattes Blaugrün gegeben.



VELAZQUEZ: VILLA MEDICI
Madrid, Prado

Die beiden Studien aus dem Garten der Villa Medici, die Velazquez wohl für sich zur Erinnerung an seinen dortigen Aufenthalt und mit einem gewissen Behagen auf die Leinwand warf, sind auf Grund von wirklichen Beobachtungen und mit ganz realistischer Tendenz entstanden. Wie er gar nicht an einem poetischen Motiv hing und wie es ihm nicht darauf ankam, eine sentimentale Stimmung zu erwecken, zeigt in höchst bezeichnender Weise das zweite Bild. Hier hat er eine Loggia mit einem elenden Bretterverschlag, mit einem Stück Wäsche, das über die Mauer hängt, dargestellt, ganz so wie er es fand, unbekümmert um diese Verunstaltung, nur mit Rücksicht auf den farbigen Effekt, den ihm der Anblick darbot, die Verbindung der weißen Halle und der dunklen Zypressen darüber. Farbenwirkungen, die sein Auge beim Spaziergang trafen und reizten, mochten ihn veranlaßt haben, diese Punkte des Parkes aufzunehmen, und er ging dabei ganz von dem Gesehenen und Beobachteten aus.

Die beiden Bilder gelten als skizzenhafte Studien. Ob aber Velazquez je die Absicht hatte, diese Studien weiter durchzuführen, ist mindestens zweifelhaft. Es sind Impressionen, für die er hier schon ganz den offenen, lockeren Pinselstrich anwendet. Alles Gewollte kommt in seiner Wirkung voll zur Geltung. Und vielleicht hatte er selbst das Gefühl, er würde diese Reize und die Unmittelbarkeit des Eindrucks stören und trüben, wenn er in der Ausführung weiterginge, und ließ sie deshalb in dem Stadium geistvoller Improvisationen stehen. Wir sind so zu rein impressionistischen Landschaften von seiner Hand gekommen. Der erste Eindruck, den man im Prado von ihnen empfängt, ist ganz überraschend. Man fühlt sich unwillkürlich an moderne französische Schöpfungen, etwa von Corot, erinnert.

Durch solche unmittelbaren Naturstudien, wie sie gewiß öfter gemacht wurden, legte er den Grund für die Freiheit der Behandlung, die uns an Schauplätzen des zweiten Stils entgegentritt, auf den Jägerbildern, in der „Übergabe von Breda". Auf dem letzteren Bilde ist die Übersicht über die Ebene im Hintergrunde ganz nach impressionistischem Prinzip durch bloße Andeutung der Hauptwirkungsfaktoren in glänzender Weise illusionistisch verwirklicht, ähnlich wie es zu gleicher Zeit in Holland etwa Hercules Segers in kleinem Format versucht hat.

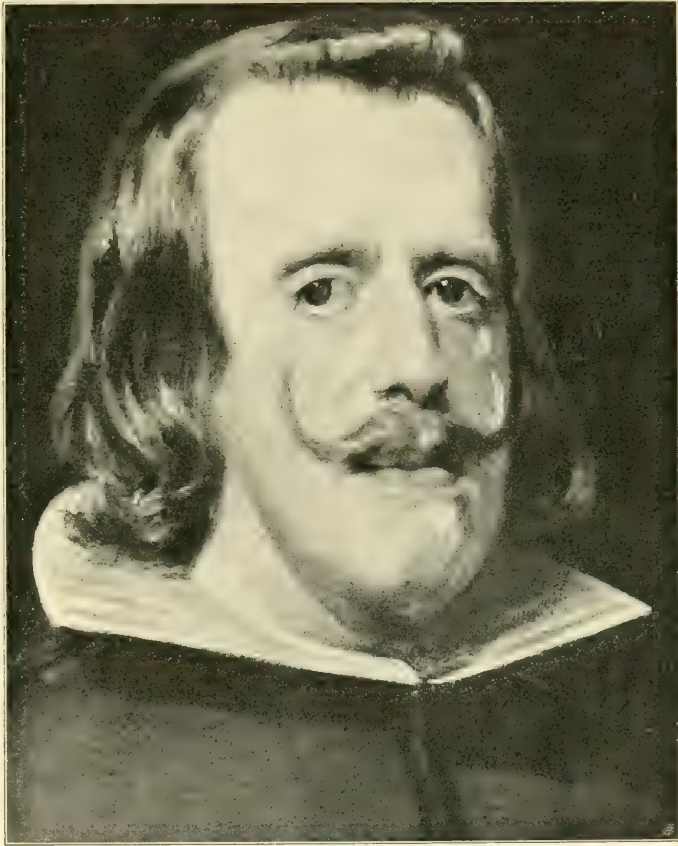
Der dritte malerische Stil des Velazquez ist eine natürliche Weiterentwicklung des zweiten. Es gibt keine scharfe Trennung zwischen beiden. Ohne Riß gehen sie ineinander über. Man datiert den Beginn der dritten Manier von der zweiten italienischen Reise 1650 an. Am Eingang steht das herrliche Bildnis des Papstes Innocenz VIII. in der Galerie Doria. Die Weiter-

entwicklung geht nach einer impressionistischen Richtung vor sich. Velazquez erwirbt eine solche Sicherheit im Erfassen der Valeurs, eine so souveräne Beherrschung aller technischen Mittel, daß es immer knapperer Andeutungen bedarf, um die künstlerische Idee voll zum Ausdruck zu bringen. Andeutungen, die nicht etwa die Folge größerer Flüchtigkeit sind, sondern auf einem ausgebildeten System beruhen. Das System besteht darin, mit einem scheinbar möglichst geringen Aufwand von Mühe die stärksten Illusionen zu erzeugen. Erfordernis dafür ist natürlich jene absolute Sicherheit des Auges und Gefühls, die es vermag, dem freien Pinselstrich von vornherein die konstitutive Bedeutung einer formbildenden Valeur zu verleihen. Die Struktur der Farbenschichten ist bei ihm so dünn, daß der Beschauer fast gar nicht zum Bewußtsein der Materialität der Farbe gelangt. Die Farbe verliert unter seinen Händen das grob Stoffliche; sie ist wie in Luft und Licht gebadet. In der Fähigkeit, mit sicherer, sparsamer Fleckenverteilung und größter Leichtigkeit die zwingendsten Wirklichkeitseindrücke zu erzielen steht Velazquez unerreicht da. Und von seiner Farbigkeit hat er bis zuletzt nichts aufgegeben. Das Chaos unverschmolzener Pinselstriche, das die Bildfläche, aus der Nähe betrachtet, zeigt, schließt sich in einiger Entfernung zu einem lückenlosen, festgefügten Organismus von überraschender Naturwahrheit zusammen. Dieses freie Schalten mit dem Pinsel, dieses gleichsam Improvisierende des Vortrags, wobei das Improvisierende nur scheinbar ist, während es in Wahrheit die höchste Stufe weiser künstlerischer Ökonomie bedeutet, verleiht den Werken des dritten Stils einen Grad von Lebendigkeit, der in der Geschichte der Malerei nahezu einzig dasteht. Wie mancher moderne Maler hat sich abgemüht die Mühelosigkeit des Velazquez nachzuahmen!

Auf der höchsten Stufe der Reife tritt uns der Velazquezsche Impressionismus in dem Bildnis des Spaßmachers Philipps IV. entgegen, der den Namen Don Juan d'Austria führte, und der in die Klasse jener Narren, Idioten und Zwerge gehört, welche einen dekadenten Hof zu zerstreuen hatten und durch des Malers Pinsel Unsterblichkeit erhielten (Tafel). Meisterhaft hat Velazquez den Ritter von der traurigen Gestalt, der unter der Maske des Seehelden von Lepanto auftrat, charakterisiert. Eine Figur von Don Quijotescher Groteskheit. Mit verschmitztem Blick parodiert der Komiker in seiner reichen Tracht den Fürsten und Feldherrn. Kriegerisches Gerät, Rüstungsstücke, Kugeln liegen zu seinen Füßen. Durch die Türöffnung rechts gewahrt man eine flüchtig skizzierte Seeschlacht. Mit wie scheinbar einfachen Mitteln ist das Kostüm breit hingestrichen, zu welcher Illusion durch die Anlage von Farbenflecken alles Stoffliche gebracht!



Und dann das Physiognomische. Die leicht hingesetzten Pinselstriche holen jede für den Ausdruck bezeichnende Hebung und Senkung aus dem Antlitz heraus. Der Auftrag ist so dünn, daß an vielen Stellen das Gewebe der Leinwand durchscheint. Das Problematische in dem Gesicht wird voll zum Bewußtsein gebracht. Die verkniffenen Züge sagen uns, was wir von dem Manne zu halten haben. Niemals ist wohl das Problem der Verstellung malerisch so restlos gelöst worden.



VELAZQUEZ: BRUSTBILD PHILIPPS IV. DETAIL
Madrid, Prado

Wie sich die Technik der Spätzeit im Einfachsten und Anspruchlosesten bewährt, zeigt das Brustbild Philipps IV. (Prado), eins der größten Wunder impressionistischer Porträtmalerei.

Bei aller Freiheit der Pinselführung hat Velazquez auch im dritten Stil niemals einen Kultus des Zufälligen getrieben. Er übernahm eine Naturimpression nicht in der ganzen Zufälligkeit ihrer Erscheinung. Die Komposition steht immer unter dem Zwange einer Notwendigkeit. Das hat seine Kunst so groß gemacht. Das blieb als Resultat der Erziehung und Schulung seiner Zeit. Es ist das, was wohl in jeder wirklich großen Kunst vorhanden ist. Das Gefühl für tektonischen Aufbau ist so stark, daß durch die Haupt-

richtungslinien das Gefüge des Gesamtbildes von vornherein festgelegt, der Rhythmus der Anlage gesichert erscheint. Unser Bild des Don Juan d'Austria läßt deutlich erkennen, wie die Aufstellung der Figur im Raum, die Verteilung der Linienzüge, die Abwägung der Massen gegeneinander ausgedacht ist.

Die Kunst des Komponierens ist das Resultat einer langen künstlerischen Kultur. Wenn sie auch zuweilen durch akademische Schulweisheit auf die Spitze getrieben und schematisiert wird, so ist ihr doch von allen großen Meistern ihr Recht zugestanden. Velazquez hat ihre Errungenschaften nicht über Bord geworfen; er hat sie seiner neuen Valeurmalerei angepaßt. Nicht die von den Italienern ausgebildete linear-harmonische Kompositionsweise hat er einfach übernommen. Indem seine Malkunst mit optischen Farbenwerten operierte, nicht auf ein Zusammenziehen der Teile in der Fläche, sondern auf ein Einschalten in die Tiefendistanz berechnet war, nahm seine Art des Komponierens natürlich andere Formen an als die der früheren Italiener. Von klassizistischen Allüren war er frei. Die Formen irgendeinem vorgefaßten Ideale anzunähern lag ihm fern. An gewissen linearen Grundgesetzen läßt sich für eine Harmonie der Statik nicht rütteln, und er bediente sich ihrer, so weit es zur Herstellung eines Gleichgewichts notwendig war. Im übrigen bildete die Basis für sein Kompositionssystem ein Disponieren mit Farbenmassen und — flecken, ein Gegeneinanderabwägen von Valeurs, das, durch das feinste Gefühl für Harmonie geleitet, dem Ganzen jenen Schein von Gesetzmäßigkeit verleiht, daß man den Eindruck hat, nicht das geringste verrücken zu dürfen, ohne das Gleichgewicht ins Wanken zu bringen. Die Verfechter eines Naturalismus des Zufälligen können sich nicht auf Velazquez berufen. Er hat gerade gezeigt, wie sich impressionistische Freiheit mit kompositioneller Notwendigkeit verbinden läßt. Und das unterscheidet seine Malweise wesentlich von der anarchischen des Greco. Sie ist auf ewige Gesetze gegründet. Diese Haltung, das „Akademische", hat Velazquez denn auch modernen Anhängern eines extremen Impressionismus verdächtig gemacht.

Alles, was er zu leisten vermochte, hat er gleichsam zusammengefaßt in seinem umfangreichsten Bilde mit lebensgroßen Figuren, den „Meninas" (Abb. S. 113). Schon das Motiv ist impressionistisch. Einen flüchtigen Augenblick, wie er vorüberrauschte in dem Getriebe des höfischen Lebens, hat der Künstler auf seiner Leinwand festgehalten. Als Velazquez einmal in dem Raume des königlichen Palastes, der ihm als Atelier angewiesen war, König und Königin porträtierte — sie sind beide als Halbfiguren in dem Spiegel an der Rückwand sichtbar —, da war ihr Töchterchen, die Prinzessin Margaretha, mit ihrem Hofstaat eingetreten. Das blonde Prinzeßchen nimmt die



VELAZQUEZ: DIE MENINAS
Madrid, Prado

W 8

Mitte in dem Vordergrund ein und blickt nach der Stelle, wo ihr Vater zu denken ist. Mit der Linken greift sie nach einem roten Kännchen, das ihr eine der Hoffräulein (Meninas), die neben ihr kniet, auf goldener Schüssel darreicht. In devoter Stellung hält sich auf der anderen Seite die zweite Menina, den Blick auf die Königin gerichtet. Der übrige Hofstaat schließt sich an: die Ehrendame in klösterlicher Tracht im Gespräch mit dem in kerzengerader Haltung stehenden Guardadamas; vorn zwei von den kleinen Hofungeheuern als Gespielen, eine unförmige, aufgedunsene Zwergin, und der dünnbeinige Knabe mit dem Wasserkopf, der dem still vor sich hinträumenden Hund einen Stoß mit dem Fuß versetzt. Durch die geöffnete Tür der Rückwand fällt der Blick auf eine Treppe, wo der Hofmarschall Stellung genommen hat und von einer äußeren Tür den Vorhang zurückschlägt, so daß das volle Sonnenlicht an den Stufen heruntergleitet und ein an dem Türflügel vorbei eindringender Strahl auf dem dunklen Boden des Saales zwischen der Prinzessin und der linken Menina einen hellen Streifen zieht. Der Maler selbst steht tätig vor der großen Leinwand, unbekümmert um das, was neben ihm vorgeht, den Blick unverwandt auf seine Modelle gerichtet, mit einem Ausdruck von Stolz, Überlegenheit und einem Gran Sarkasmus, so wie man ihn sich gern vorstellt. Das Licht dringt in den Raum von drei Quellen. Ein nicht mehr sichtbares Fenster, dessen eine Wandung nur noch rechts an dem Bildrand dargestellt ist, gibt dem Vordergrunde seine Beleuchtung. Ein schwächerer Schein fällt durch ein hinteres Fenster dieser Wand, dessen Licht offenbar durch einen Vorhang abgeblendet ist. Durch die Tür erhält ein Teil des Hintergrundes direktes Sonnenlicht, während der Spiegel den Reflex des beleuchteten Königspaares wiedergibt. Wo die Lichtstreifen nicht durchgehen, ist der Raum in ein graueres Dämmerlicht gehüllt. Wie die Licht- und Schattenmassen durcheinander fluten, das ist von berauschender Schönheit. Der Eindruck des Räumlichen ist zu höchster suggestiver Kraft gesteigert. Hier ist alles unter die Wirkung eines bestimmten, sozusagen individuellen Lichtes und einer bestimmten Atmosphäre gestellt. Der Vorwurf ist einer der merkwürdigsten, den je die Kunst aufgenommen. Ein Bild, das den Akt der Herstellung eines Bildes schildert, wobei der in der Arbeit begriffene Maler aber nicht das, was er in Wirklichkeit malt, auf das uns vor Augen stehende Gemälde gebracht hat, wie es auch auf Werken anderer Künstler öfter vorkommt, — es sei an das berühmte Bild des Delfter Vermeer in der Galerie Czernin oder an Goyas Königsfamilie im Prado erinnert —; nein, er porträtiert außerhalb der Bildfläche stehend zu denkende Personen, König und Königin, deren Anwesenheit in dem Raum nur durch den Reflex im Spiegel bezeugt

wird. Was wir sehen, ist eine Impression, vom Standpunkt des Königspaares aus gefaßt.

Von der Meisterschaft der Pinselführung, die die reichste Skala von Möglichkeiten von einer andeutend tockierenden bis zu einer zart verschmelzenden Behandlungsweise erschöpft, braucht hier nicht mehr gesprochen zu werden. An dem motivreichen Gemälde bietet sich aber besonders Gelegenheit zu studieren, wie jede Manier einem Wirklichkeitseindruck in der ganzen Eigenart seiner Erscheinung gerecht zu werden sucht. Das zeigt schon die Verschiedenheit der Behandlung ruhender und bewegter Partien. Die Gesichter sind wie gewöhnlich flächenhaft gehalten, ohne starke Impastierung. Und dann vergleiche man die ruhig gehaltenen und die bewegten Hände, die glatten und die durch Spitzen- oder Stoffgekräusel aufgelockerten Teile der Gewänder. An der Stelle, wo die momentane Bewegung am stärksten ist, wo die reichenden Hände der Menina und die greifende der Prinzessin zusammentreffen, sucht der Pinsel wie selbst in Eile den fliegenden Zügen der Bewegung zu folgen. Des Transitorischen weiß sich die impressionistische Technik ganz zu bemächtigen.

Alle scheinbaren Gegensätze zwischen Idealismus und Realismus werden angesichts eines solchen Werkes zunichte. Ist auch der Stoff realistisch, und bemüht sich die Technik den höchsten Grad von Naturwahrheit zu erreichen, so arbeitet sie doch zugleich auf eine Phantasieschönheit hin. Indem wir in dem Bilde der Meninas zu Zeugen einer steifen spanischen Hofzeremonie gemacht werden, ist es weder der Vorwurf, noch das Technische an sich, was uns von dem Werke nicht loskommen läßt. Als Erzeugnis einer gewaltigen Licht-, Raum- und Farbenphantasie, das der schöpferische Genius mit der angemessensten Technik vor unser Auge gezaubert hat, besitzt es den Wert höchster Idealität.

Stevenson hat in seinem Buch das Gemeinsame der Kunst des Velazquez und des modernen Impressionismus aufgedeckt. In dem letzten Kapitel, das er „die Lehre des Impressionismus" betitelt, stellt er die Malerei des Spaniers als einen der großen Lösungsversuche des impressionistischen Problems hin.

Greco und Velazquez haben, jeder von einer anderen Seite, das Problem in Angriff genommen. Greco war der extremere, insofern er zugunsten der Ausprägung seiner subjektivsten Impressionen andere Darstellungsmittel hintansetzte: Komposition, Zeichnung, reichere Farbigkeit. Wer die Mehrzahl der Köpfe des Greco mit denen des Velazquez vergleicht, wird in bezug auf richtige Konstruktion, zeichnerische Sicherheit, malerische Feinheit die größeren Vorzüge auf der Seite des Velazquez finden. Bei diesem gibt

es kein Schwanken. Er ist immer seiner Sache sicher. Er hat den Impressionismus der Auffassung und malerischen Anschauung immer auf einen großen kompositionellen Grundgedanken bezogen und dadurch seinem Stil eine ganz eigene Distinktion gesichert. Die illusionistische Vergegenwärtigung wird durch solch eine Ökonomie für feinere Sinne nicht beeinträchtigt, sondern auf die für eine künstlerische Wirkung im höchsten Sinne notwendige Basis gestellt. Dem Impressionismus à tout prix des Greco setzt er seine durch künstlerische Reife und vielseitige Erfahrung geläuterte Malweise entgegen. Und er ist ihm auch an koloristischer Delikatesse überlegen. Auf einem Gebiet reicht er nicht an Greco: in der malerischen Ausdeutung mystischer Erlebnisse. Den wenigen kirchlichen Bildern, die er geschaffen, fehlt jene psychische Vertiefung, die seines Vorgängers religiöse Phantasien bei all ihrer Bizarrheit so suggestiv für uns machen. Seine Kunst war ganz und gar auf die Verarbeitung von Wirklichkeitseindrücken eingestellt.

Auf diesem Gebiete ist der Stil des Velazquez ein Gipfel in der Geschichte der Malerei. Er findet in Spanien keine Gefolgschaft. Sein Schwiegersohn und Schüler, Mazo, versagt, sobald die leitende Hand des Meisters fehlt. So konnte sich am Ende des 17. Jahrhunderts Luca Giordanos Manierismus Spanien erobern. Erst Goya fand wieder den Weg zu Velazquez zurück.

DIE NIEDERLANDE

Im 17. Jahrhundert trat, wie schon erwähnt wurde, an verschiedenen Stellen Europas eine Wendung zu einer impressionistischen Malweise ein. Im Norden übernahmen die Niederlande die Führung auf dem Wege zu einem neuen Kolorismus. Durch sie wird für eine Anzahl von Darstellungsgebieten das Malerische im eigentlichen Sinne erst entdeckt.

Die Niederländer hatten schon am Anfang des 15. Jahrhunderts durch die sogenannte Erfindung der Ölmalerei — worin genau genommen die Erfindung besteht, vermag man nicht zu sagen — der Maltechnik einen gewaltigen Anstoß gegeben. Und nicht nur das; mit Hilfe dieser Technik haben sie auf realistischer Grundlage eine Kunst geschaffen, die mit tiefer Innerlichkeit und bedeutender Charakterisierungsfähigkeit das Vermögen, der Stofflichkeit der Dinge in staunenswerter Weise gerecht zu werden verband. Das Wesen dieser Kunst ist formalrealistisch. Sie steht unter einem Formenzwange, der an dem Harten, Eckigen, Gebrochenen hängt. In diesem Banne tritt sie an die Natur heran. Eine emailartig saubere, fein ausführende Malweise mit wunderbarer Brillanz der Tinten sucht der Körperlichkeit und dem farbigen Schein der Dinge Genüge zu tun. Schon früh treten gewisse Nuancen zwischen der nördlichen, der holländischen, und der südlichen, dem romanischen Wesen näher stehenden vlämischen oder belgischen Schule hervor. Die in dem Charakter der verschiedenen Stämme, ihren Gewohnheiten und Anschauungen begründeten Gegensätze verschärften sich, als sich der Norden zum Protestantismus bekannte und nach den Unabhängigkeitskriegen zu einem eigenen republikanischen Staatsverbande zusammenschloß, während der Süden bei der spanischen Monarchie verblieb.

Die altniederländische Kunst erlosch am Anfang des 16. Jahrhunderts. Verschiedene Umstände bewirkten ihren Untergang. Sie hatte sich ganz ausgelebt, mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln alles gesagt, was sie sagen

konnte; sie war zum Sterben reif. Ihre Kraft wurzelte in der Gotik. Mit ihrem Schwinden mußte auch sie fallen. Der Romanismus stellt sich ihr entgegen. Dem alles bezwingenden Einfluß der italienischen Renaissance vermochten sich auch die Niederlande nicht zu entziehen. Ihre Maler pilgerten nach Italien, um sich die Geheimnisse der schönen Form und der großen Gebärde anzueignen. Es war ein süßes Gift, das sie mit heimbrachten, und das verzehrend und zersetzend wirkte. Der klassische Kanon, der auf eine ganz anders geartete, eine südliche Natur zugeschnitten war, wurde ihr Verhängnis. Die Formgebung machte er zwar in manchem freier, aber ließ sie zugleich verwildern. Kompromisse zwischen dem Alten und Neuen schlugen fehl. Das Resultat war ein zu Übertreibungen neigender Manierismus. Außer einer klassizistischen Formensprache hat Italien aber noch andere Wirkungen hervorgebracht. Der venezianische Kolorismus machte auch dort Eroberungen.

Man begegnet nicht selten in niederländischen Bildern vom Ende des 16. Jahrhunderts Anklängen an venezianische Malweise. Den starken Einfluß Tintorettos zeigt z. B. ein dem Vlamen Maerten de Vos zugeschriebenes Gemälde der Haager Galerie (No. 249): Moses den Israeliten die Gesetzestafeln vorweisend. Carel van Mander nennt in seinem didaktischen Gedicht (Den Grondt der Edel vry Schilderconst. Haarlem 1604, Kap. I, V. 75) Rom die Schule des Zeichnens, Venedig die Heimat der Malkunst. Die Italiener werden von ihm als die den Niederländern überlegenen Koloristen gepriesen (Kap. XII, V. 35).

Für die Entwicklung der niederländischen Kunst wurde es bedeutsam, daß man sich im Laufe des 16. Jahrhunderts einem realistischen Stoffgebiet zuwandte und durch intensives Naturstudium den aus diesem Kreise geschöpften Darstellungen einen starken Wirklichkeitseindruck zu geben trachtete. Die Bauern- und Genremalerei kam auf. In Belgien verschaffte ihr Pieter Breughel, in Holland Pieter Aertsen Geltung. Der Grund zu einer Landschaftsmalerei als eines selbständigen Darstellungsgebietes wurde gelegt.

Als am Ende des 16. Jahrhunderts ein Kolorismus in dem neuen Sinne der Venezianer sich herauszubilden begann, übernahm zunächst Flandern die Führung mit einer überragenden Persönlichkeit. In den katholischen Südstaaten fand der italienische Barock eine willige Aufnahme. Der bevorzugte Stil der Jesuiten mit seiner rauschenden Pracht, seinen überquellenden Formen sagte dem vlämischen Wesen zu. Und hier im Norden erhielt der Barock seinen glänzendsten Ausdruck durch einen Maler, Rubens. Er entband gleichsam die eigensten künstlerischen Kräfte, die in dem vlämischen Volke ruhten. Dieses fand die machtvollste Offenbarung seines Wesens in der Kunst des

großen Antwerpeners. Sie wirkte weithin. Es ist der Höhepunkt des vlämischen Kolorismus.

Was Rubens italienischen Anregungen zu verdanken hat, ist bekannt. Während einer längeren Studienzeit in Italien hat er sich mit dem venezianischen Kolorismus vertraut gemacht, von den Naturalisten und Eklektikern genommen, was er brauchen konnte. Seine Kunst schlug auf dieser Grundlage ganz andere Bahnen ein als die des Velazquez. Er verarbeitete nicht so unmittelbar wie dieser Wirklichkeitseindrücke. Das Bewegte des venezianischen Barock behielt er bei. Seine Phantasie stand im Banne bestimmter Farbenkombinationen. Sie berauscht sich an glänzendem, üppigem Gepränge mit intensiven brillanten Einzelfarben. Alles richtet sich nach den ihr vorschwebenden Form- und Farbenidealen. Die Malweise wird im Laufe der Jahre immer breiter. An der dunklen Untermalung der Venezianer hält sie fest. Auch ihr dient der freie Pinselstrich als formbildendes Element. Aber sie ist im ganzen ziemlich konstant und wird nicht je nach dem Wechsel empfangener Natureindrücke stark modifiziert. Auf das Flüchtige, Verflüchtigte, die Spiele des Augenblicks, soweit dadurch eine Formzerstörung hervorgerufen wird, hat sich seine Kunst nicht eingelassen. Das Wildbewegte nimmt in ihr gewiß einen weiten Raum ein; aber niemals wird der plastische Zusammenhang der Formen den unbestimmten Bewegungserscheinungen zuliebe zurückgesetzt. „Es fiel ihm nicht ein," schreibt Robert Vischer, „bloß den ungefähren Schein des momentanen Eindrucks auf das Auge zu geben, immer wollte er den gesetzlichen Begriff der Form an sich zugrunde legen." Das ist es, was ihn mit der romanistischen Kunst verbindet. Deshalb blieb er dem eigentlichen impressionistischen Problem fern. Seine Malerei ging ins Große, auf das Dekorative und Formale. Die Durchführung und Vollendung seiner umfangreichen Werke mußte er oft anderen Händen auf Grund seiner Anlage übertragen. Man kann ihn ohne den Stab seiner Schüler nicht denken. Ein Teil seiner Bedeutung liegt in der Extensität seines Schaffens, seiner Organisierungskraft. Könnte man sich Velazquez oder Rembrandt in gleicher Lage vorstellen? Auf jene intimen Wirkungen eines Kunstwerkes, das durch die letzte Touche, einen Strich, einen Druck von der Hand des Meisters erst sein endgültiges Gepräge erhält, mußte die Rubenssche Kunst vielfach verzichten.

Intimität ist nun gerade das, wonach die holländische Kunst im 17. Jahrhundert mit allen ihren Kräften strebt. Deshalb verschloß sie sich zunächst weitergehenden Einflüssen von Rubens' Richtung. Die holländische Malerei bebaut ein neues Feld. Der Vlame, dem es um malerische Intimität zu tun war, Adriaen Brouwer, sucht bei ihr Anschluß.

FRANS HALS UND SEINE UMGEBUNG

Die holländische Malerei mußte sich erst durch den italienisierenden Manierismus hindurcharbeiten, bis sie zu einer ganz selbständigen Anschauung der Natur gelangte. Das Sichversenken in die italienische Formenwelt hatte aber auch seine Vorteile gehabt. Man war zu einem Verständnis der Funktionen des menschlichen Körpers gelangt und gewöhnte sich, den Gliedern eine freiere Beweglichkeit zu geben. Das zeichnerische Vermögen entwickelt sich dahin, daß man lernt, bei der Wiedergabe von Bewegungen sich an die natürlichen Biegungen der Gelenke und die Muskelfunktionen anzupassen. Im Anfang schwelgte man in der neuen Bewegungsfreiheit durch manieristische Übertreibungen.

Außer dem neuen Wissen von dem Mechanismus des menschlichen Körpers hielt, durch die Italienfahrer vermittelt, ein neues Farbengefühl in Holland Einzug. Man kann an einem Erzmanieristen wie Cornelisz Corneliszon von Haarlem, der gar nicht einmal selbst in Italien gewesen ist, sehen, wie er manchen seiner Werke nach italienischen Mustern durch den malerischen Vortrag einen gewissen Stimmungsreiz zu verleihen vermag.

Daß man sich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in Holland über die verschiedenen koloristischen Hauptprobleme klar gewesen ist, geht aus einer Stelle in dem didaktischen Epos des Haarlemer Malers Carel van Mander hervor (Kap. XII, V. 16 ff.). Da wird die sorgfältige, saubere, glatte Malweise der alten Künstler in der Art eines Jan van Eyck, Lucas van Leiden, Dürer der modernen Manier gegenübergestellt, „wo die Farben so dick, uneben und rauh aufgelegt werden, daß sie ein Blinder nachtasten kann, und sie wie Bausteine heraustreten“. Als der Vater des freien, breiten Pinselstrichs wird Tizian in seiner Spätzeit aufgeführt, dessen auf diese Weise hergestellte Werke nur aus einer gewissen Entfernung den richtigen Eindruck machten, während sie, von nahe besehen, keine Wirkung gäben. Neuere hätten diese Art zu malen nachgeahmt, aber geglaubt, das, was bei Tizian das Resultat großer Überlegung und Mühe war, auf flüchtige und hastige Weise erreichen zu können. Der Verfasser rät den angehenden Malern, mit der sauberen und glatten Manier zu beginnen.

Sind auch die Sätze über Tizians spätere Malweise und ihre Nachahmung offenbar aus Vasari abgeschrieben, so ergibt sich doch aus der ganzen Stelle, daß das neumodische Malen mit dem unverschmolzenen Pinselstrich in Holland schon zur Genüge bekannt und verbreitet gewesen sein muß. Und

erhaltene Gemälde bestätigen das. Ein Bild wie das Schützenstück von Cornelis Ketel, 1588 (Amsterdam, Rijksmuseum), zeigt z. B. an den Gesichtern eine Modellierung, die durch frei nebeneinandergesetzte Pinselstriche bewirkt ist. Und von Ketel erzählt Samuel van Hoogstraeten (Inleyding tot de hooghe school der schilderkunst. Haarlem 1678, S. 235), allerdings mit anekdotischem Aufputz, daß er seine Finger zum Malen benutzt habe. Die Anekdote mag aus seiner breiten Malweise hergeleitet sein. Das Kolorit steht zweifellos unter venezianischem Einfluß. Venedig ist das Mutterland des neuen europäischen Kolorismus gewesen.

Man bemerkt, wie nach den Unabhängigkeitskriegen ein neuer frischer Geist das holländische Land durchzieht, ein Geist der Freiheit, der Lebensfreude und Heiterkeit. Es ist eine Stimmung, die allem Konventionellen abhold ist, mit dem Überkommenen aufräumen möchte. Sie drängt zum Individuellen. Dieser Geist äußert sich wie in der Malerei so in der Baukunst. Er lebt in den Architekturen Lieven de Keys, bei denen sich mit Ausschließung römischer Formensprache ein Sinn für das zweckvoll Nützliche mit einer an tektonischen Spielen Gefallen findenden übermütigen Schmuckfreude paart.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß sich das neue Lebensgefühl auf künstlerischem Gebiet am kräftigsten an einer Stelle regt, wo eben der Manierismus in üppigster Blüte stand, in Haarlem. Hier hat der Maler gewirkt, der als eine der charakteristischsten Erscheinungen die Blüteepoche des 17. Jahrhunderts einleitet und mit seinem langen Leben begleitet: Frans Hals (um 1584 bis 1666). Er ist der Bahnbrecher einer impressionistischen Malweise in Holland. Der Unterricht, den er in seiner Jugend bei Carel van Mander genoß, hätte ihn wohl kaum für eine solche Laufbahn prädestiniert. Der Lehrer huldigte in seiner Theorie und in der Hauptendenz seines Schaffens dem formalistischen Italianismus, wenn er auch daneben das realistische Gebiet betreten hat, wie die recht grobe und unflätige Kirmes aus dem Jahre 1600, die seine Signatur trägt (Petersburg, Sammlung Semenow), zeigt. Für seinen Klassizismus vermochte er den Schüler nicht zu begeistern. Hals wird der Begründer eines Realismus auf ganz neuer Grundlage.

Wie sich seine frühe Jugend gestaltete, wissen wir nicht. Er tritt uns mit Werken erst, seitdem er in der Mitte der dreißiger Jahre stand, entgegen. Das frühste datierbare Gemälde zeigt ihn gleich einer Aufgabe gegenüber, die ein Hauptproblem für die holländische Malerei bildete. Es ist ein Gruppenbildnis. Das erste große Haarlemer Schützenstück vom Jahre 1616 darf uns wohl einen Begriff von dem Höhepunkt seines Jugendstils geben. Das Festessen der Georgsgilde läßt das Bemühen erkennen, die Gruppenbildung nach

formalen Gesichtspunkten zu bewältigen, wozu eine möglichst flächenhafte Anordnung der Figurenmenge dient. Ein stumpfwinkliges Dreieck, das in dem Kopf des Fahnenträgers seinen Scheitel hat, faßt die um den Tisch sitzenden Gestalten zusammen. Die Modellierung namentlich der Gesichter hat noch etwas Plastisches. Wir sehen dunkle neutrale Schattentöne angewandt. Das Kolorit kommt aus einer gewissen Schwere nicht heraus. Durch das Ganze geht aber schon ein stark malerischer Zug. Namentlich das Stoffliche ist zum Teil breit und frei behandelt. Hals folgte nicht jener vorhin angeführten Vorschrift seines Lehrers, die eine glatte detaillierende Darstellungsweise begünstigte. Wo er die Anregung zu der Anwendung offener Pinselstriche, zu dem Operieren mit Flecken erhielt, kann nicht zweifelhaft sein: bei der venezianischen Malerei, entweder direkt oder indirekt.

Er wandte sich mit vorrückendem Alter immer energischer einer breiten Manier zu. Er wurde der Meister des freien Pinselstrichs par excellence. Die Verwendbarkeit und Bedeutung dieser Technik mußte ihm immer mehr zum Bewußtsein kommen, je mehr er auf Grund seiner Naturbeobachtungen in seinen Bildern die illusionistische Wirkung der Erscheinungen zu steigern, je mehr er sich auch des Momentanen und Bewegten zu bemächtigen trachtete.

Welche Fortschritte in dem Jahrzehnt nach dem ersten Schützenbilde erreicht wurden, zeigen die beiden Gildenstücke des Jahres 1627. Das Festmahl der Adriansgilde (Abb. S. 123) ist das bewegtere. Diesem Trubel gegenüber wirkt die frühe Georgsgilde fast steif und hölzern. Man ißt und trinkt, man unterhält sich mit Verve und treibt allerhand Scherze. Auf den Eindruck des Turbulenten ist es abgesehen. Die Malerei will gleichsam das Rauschen des Festes mitmachen. Aber diese Bewegung hat doch etwas Künstliches, Gemachtes. Sie ist in der Ruhe des Ateliers gleichsam hineinkonstruiert und wirkt deshalb nicht ganz überzeugend. Es finden sich auch noch konventionelle Gebärden, wie das pathetische Auflegen der Hand auf die Brust bei dem zu äußerst rechts sitzenden Mann; eine Gebärde, die auch auf den Georgsgilden von 1616 und 1627 vorkommt. Im großen und ganzen sind die Grundsätze einer formalen Komposition gewahrt. Die Schar ist in zwei Gruppen geteilt, die zu beiden Seiten der Mittelachse gegeneinander abgewogen sind. Die Figuren sind so eng aneinandergerückt, daß die Massen in ihren Umrissen und Richtungslinien wirken. Zwischen ihnen kommt kein Stück freien umgebenden Raums zur Geltung. Nur in die Mitte zwischen die beiden Hauptgruppen fällt eine Cäsur. Indessen ist die Raumanschauung fortgeschritten gegenüber dem Bilde von 1616. Durch die deutlich sichtbare linke Seitenwand wird das Zimmer vertieft. Ein Fenster befindet sich in der Rück- und in der Seitenwand.



FRANS HALS: FESTMAHL DER ADRIANSGILDE
Haarlem, Museum

Das stärkste Licht fällt durch das Seitenfenster, wie die Schlagschatten zeigen. Der bräunliche Ton des frühen Bildes ist ganz aufgegeben. Bis in den Hintergrund herrscht Helligkeit. So hell malte nur noch Velazquez. Aber der Eindruck des Räumlichen und der Distanzen zwischen den Objekten ist nicht so intensiv wie bei den Meisterwerken des Spaniers. Die Figuren lösen sich nicht voneinander; sie sind nicht von der Atmosphäre umflutet. Das Problem des Raumes, als eines auf malerischem Wege ausdrückbaren Faktors, sehen wir nicht bewältigt.

Angesichts der beiden Schützenstücke des Jahres 1627 hat Carl Neumann in seiner Rembrandt-Monographie von Pleinairismus gesprochen. Das Wort ist irreführend. Wenn damit gesagt sein soll, daß Hals sich das Problem stellte, die Szene nach den Beleuchtungsverhältnissen, wie sie durch die beiden Lichtquellen gegeben sind, konsequent durchzuführen, so ist das nicht zutreffend. Es ist eine im Atelier gefundene Beleuchtungsweise, die hier auf den bestimmten Raum übertragen ist. Man wird das durch einige Erwägungen bestätigt finden. Wäre alles auf reale Beobachtungen an Ort und Stelle zurückzuführen, wir hätten z. B. auf dem Bilde nicht die von den Lichtwirkungen ganz unbeeinflußte schwarze kompakte Masse der Hutkrempe des die gerollte Fahne haltenden Mannes links, die doch ganz auf einen dekorativen Zweck gerichtet ist. Oder die an verschiedenen Stellen im Raum stehenden Hände. Wenn man etwa die Hand in der Mitte des Hintergrundes vor dem Arm des das Messer haltenden Kapitäns mit der Daumen und Zeigefinger zusammenführenden des aus dem Bilde herausblickenden Mannes rechts im Vordergrunde vergleicht, so findet man, daß sie den Lichtvaleurs nach ganz gleich behandelt sind. Es kann keine Rede davon sein, daß Hals bewußt dahin strebte, eine Figurenmasse unter den realen Beleuchtungsverhältnissen als Gesamtimpression hinzustellen. Das Bild besteht aus einer Anzahl nebeneinandergesetzter Einzelimpressionen, die alle unter denselben Bedingungen aufgefaßt sind. Man sehe die Köpfe, ob sie etwa eine je nach der Bestrahlung und den Reflexen wechselnde Behandlungsart aufweisen.

Von Pleinairismus ist man unter diesen Umständen nicht zu sprechen berechtigt. Es wäre ja auch merkwürdig, wenn ein Maler, der bei seinen im Freien spielenden Bildern für das Landschaftliche keine pleinairistischen Versuche gemacht hat, für den geschlossenen Raum die feinsten und weitgehendsten Lichtprobleme gelöst haben sollte. Die Aufgabe, die sich Hals gestellt hatte, war nicht, eine Gesellschaft von Männern unter die Wirkung des an Ort und Stelle beobachteten Lichtganges zu bringen und auf Grund des Beobachteten die Impression auf ihre momentane Lichtwirkung hin auszuarbeiten. Er

steigerte in jener Schaffensperiode ganz allgemein die Helligkeit seiner Bilder. Welches auch die Situation sein mag, Hals schafft zu dieser Zeit immer helle Bilder. Er wollte sich aus dem schweren, dunklen Kolorit der Jugendperiode herausarbeiten. Es kommt durchgehends zu einer Aufhellung seiner Palette. Das Verfahren ist am einzelnen Objekt im Atelier ausprobiert worden. Schalten wir hier die Annahme pleinairistischer Bemühungen aus, so haben wir auch nicht nötig, wie Neumann es tut, mit einer später einsetzenden rückläufigen Bewegung zu rechnen. Im Gegensatz zu den beiden Schützenstücken von 1627 konstatiert er bei dem im Freien vor sich gehenden Mahl der Adriansgilde des Jahres 1633 künstliche Abendbeleuchtung, Helldunkel. Betrachtet man aber allein die Figuren der beiden Adriansgilden nach einander, so findet man, daß bei der späteren die absolute Helligkeit der Farben gar nicht so weit hinter der der früheren zurücksteht. Man braucht dazu nur das Blau der Schärpen zu vergleichen. Neumann ließ sich durch den dunklen landschaftlichen Hintergrund des Bildes von 1633 täuschen. Nun dieser wäre schon imstande darüber aufzuklären, daß Hals niemals mit Bewußtsein Pleinairist gewesen sein kann. Er hätte sonst nicht eine solche Kulisse auf die Leinwand gebracht. Das Landschaftliche war nie seine starke Seite. Wie er hier die köstliche Gruppe vor den unerfreulichen dunklen Fond gestellt hat, so hat er auf dem weniger gelungenen Haarlemer Schützenbild von 1639 einen ganz nichtssagenden landschaftlichen Grund hingeschludert. Die Landschaft blieb für ihn damals nur Nebensache, und Beleuchtungsprobleme an ihr zu studieren, dazu ist er gewiß niemals gekommen. Wie er gar nicht von gegebenen Verhältnissen ausging, das erhellt daraus, daß er auf dieselben Wirkungen berechnete und technisch ganz gleich durchgeführte Figuren das eine Mal in das helle Interieur, das andere Mal vor die dunkle Landschaftskulisse setzte. Einer pleinairistischen Tendenz verdanken also die Schützenstücke von 1627 nicht den Zauber ihrer Helligkeit. Die Gesamthaltung der Bilder wird dadurch bestimmt, daß es auf einen möglichst farbigen dekorativen Eindruck abgesehen ist. Ein gutes Stück Dekoration soll geboten werden. Das ist die Hauptsache.

Wenn wir Hals auch nicht pleinairistische Bestrebungen im modernen Sinne vindizieren dürfen, so ist er doch nach der Seite der Formauffassung einer der glänzendsten Impressionisten gewesen. Als solcher ist er längst erkannt worden. Und Bredius bemerkte zu dem Bilde des Zechbruders im Amsterdamer Rijksmuseum: „Wahrlich, das ist die Arbeit eines Impressionisten, aber welch eines Impressionisten!“ Hals hat es verstanden, die Dinge mit einer unvergleichlichen Anschaulichkeit in malerische Werte umzusetzen

und durch ein Konglomerat von Pinselstrichen zu vergegenwärtigen. Jede Art des Stofflichen vermochte er in ihrer Farbigkeit und Struktur koloristisch zum Ausdruck zu bringen. Der Beschauer fühlt sich gezwungen, den Andeutungen des Pinsels zu folgen. Da ist nichts der Form entlang gemodelt. Die Anlage der Flecken gibt einen sicheren Anhalt für das Zustandekommen von Formvorstellungen. Er hat es verstanden, der Materie gleichsam spielend Herr zu werden. Fromentin hat ihn in dieser Eigenschaft unübertrefflich geschildert. Wie Hals mit ein paar Farbenandeutungen eine Schleife hinsetzt, eine Schärpe oder Fahne flattern, ein Stück Tuch oder Seide aufglitzern läßt, so daß das alles sozusagen einen individuellen Anstrich erhält, darin kann es außer Velazquez wohl niemand mit ihm aufnehmen. Durch Beobachtung und Erfahrung erwarb er sich diese ungemeine Treffsicherheit. Die Leichtigkeit des malerischen Vortrags verlieh den Erscheinungen, die er ins Leben rief, eine faszinierende Eleganz. Als Könner ist er niemals überboten worden.



FRANS HALS: WILLEM VAN HEYTHUYSEN
Brüssel, Galerie

Der Vergleich zwischen den beiden Schützenstücken von 1616 und 1627 zeigt uns auch, nach welcher Richtung sich die Charakterisierungskunst des

Meisters erweitert. Hals ist einer der lebendigsten Menschenschilderer, aber auch einer der einseitigsten. Wir wissen, daß er eine sinnenfreudige, ausschweifende, brutale Natur war. Seine Kunst exzelliert im Burschikosen. Männer und Kinder trifft er gleich gut. Für feinere Weiblichkeit hatte er keine Empfindung. Er gab immer das, was er der äußeren Erscheinung eines Gesichtes absehen konnte. In die Tiefen seelischer Probleme hat er sich nicht verstiegen. Er hat die Persönlichkeit nicht in dem Zentrum ihrer individuellen Psyche erfaßt. Seine Stärke war, die flüchtigen Regungen und Stimmungen, die auf dem Antlitz spielen, aufzufangen. Die heiteren Seiten zogen ihn besonders an. Niemand hat es wie er verstanden, ein ironisches Zucken des Mundes, ein leichtes Blinzeln der Augen, ein verstohlenes Lächeln, ein breites Grinsen mit den malerischsten Mitteln anschaulich zu machen. Wie ist die Ausdrucksfähigkeit für all das in dem späteren Bilde gewachsen! Der leicht hingleitende freie Pinselvortrag weiß ganz andere Nuancen in die Gesichter hineinzulegen.

In Einzelbildnissen ist es Hals gelungen, die menschliche Figur ihrer Totalerscheinung nach als Impression aufzufassen und alle Relationen danach zu berechnen. Der Kopf, die Glieder, die Gewandpartien wurden den Valeurs nach auf e i n e n Sehfokus bezogen; was davon entfernter lag, mehr andeutend, unbestimmt behandelt. Zu welcher Intensität er solch eine Impression zu steigern wußte, zeigt das kleine Bildnis des Willem van Heythuysen in der Brüsseler Galerie (1635. — Abb. S. 126). Er ist hier als Impressionist auch an das Problem gegangen, die Suggestion der Bewegung mit malerischen Mitteln hervorzurufen. Wie ist das Kursorische in dem Wippen des Stuhles zur Anschauung gebracht. Es gibt eine Anzahl von Bildern, in denen er die Bewegtheit der Situation durch die Bewegtheit seiner Pinselführung auszudrücken gewußt hat.

Er ist aber nicht dazu gekommen, den Menschen zusammen mit seiner Umgebung als Gesamtimpression anzusehen und die Relationen von der Figur auf den Raum auszudehnen (vgl. das Porträt desselben Heythuysen vor einer Landschaft beim Fürsten Liechtenstein in Wien, 1630). Wie schon erwähnt, ist er ja auch niemals den Problemen der Landschaftsmalerei ernstlich näher getreten. Sein Schaffensgebiet bezog sich auf den Menschen. Als Porträtist wußte er sein Modell in der Lebendigkeit seiner äußeren Erscheinung, in seinem ganzen Habitus meisterhaft zu fixieren, allerdings mit den schon genannten Einschränkungen. In seinen Genrebildern liebte er es, eine oder zwei Gestalten, meist lebensgroß und in halber Figur, in irgendeiner momentanen Situation von übermütiger Laune und grotesker Wirkung hinzustellen. Das Kecke, Herausfordernde lag ihm am besten.

Um die Wende der dreißiger und vierziger Jahre verlor seine Malweise viel von ihrer Farbigkeit, wurde stumpfer. Graue und schwärzliche Töne nahmen überhand. Die aufgekommene Mode der schwarzen Trachten begünstigte diese Manier oder rief sie vielleicht mit hervor. Der einheitlichen Tonstimmung zuliebe wurde alles Farbige gedämpft. Aber immer weiter steigerte sich die Bravour, mit prima aufgesetzten Pinselstrichen durch Kombination geeigneter Farbenflecke impressionistische Wirkungen zu erzielen. Er erlangte die größte Erfahrung darin, welche Farben sich, unverschmolzen nebeneinander gesetzt, durch das Auge optisch verbinden ließen. In der Verwertung des freien Pinselstrichs ging er für die Modellierung der Gesichter viel weiter als Velazquez. Auf dem schönen männlichen Bildnis im Museum von Stettin (Farbentafel), das in die vierziger Jahre gehört, ist das Inkarnat, in der Nähe betrachtet, aus verschiedenfarbigen kleinen Strichen und Flecken mit einem kräftigen Gelb als Grundnote und ziemlich viel darübergesetztem Rot angelegt. Bei einer geringen Entfernung rundet sich das Gesicht zu einem lückenlosen Gesamteindruck voll sprühenden Lebens ab. Diese mit jagendem Pinsel die Werte aufzeichnende Manier verführte Hals aber nicht selten auch zu Flüchtigkeit und routinierter Mache. Manches seiner Bildnisse hat etwas Leeres und Äußerliches. Die Gleichmäßigkeit des Velazquez, die Solidität seines Arbeitens ist bei ihm nicht zu finden. Eher steht seine Art der Porträtmalerei der des Greco nahe. Beide kamen zu einer Herabsetzung der Farbenskala. Bei beiden gewann der Ton die Herrschaft über die Farbe. Beiden ging die impressionistische Vergegenwärtigung der momentanen Erscheinung über alles.

Als Zeugnisse seiner letzten malerischen Weisheit, allerdings zum Teil wohl durch die Last des Alters beeinträchtigt, hat uns der Achtziger noch ein paar Gruppenbilder hinterlassen: die Regenten und Regentinnen des Altmännerhauses, die im Haarlemer Museum zum Vergleich mit den früheren Schützenstücken herausfordern. Betrachten wir das Gemälde der Regenten (Abb. S. 129), so fällt sogleich das Fehlen einer linear formalen Komposition auf. Die Figuren sind in freier Gruppierung in den Raum gebracht. Das scheint eines kompositionellen Schemas zu entbehren und ganz auf dem Gefühl des Meisters zu beruhen; aber es liegt eine eigene Musik darin. Eine solche scheinbar dem Zufall mehr Spielraum lassende Anlage wirkt auch bei der Entwicklung der späteren Einzelporträts mit (vgl. den Mann mit dem Schlapphut, Cassel). Das Sehen in Flecken ist aufs äußerste gesteigert. Wie in einer weichen Masse geknetet sind die Flecken nebeneinander gesetzt. Nichts mehr von jenem geistvoll strichelnden Vortrag der früheren Zeit. Der Geist



FRANS HALS: DIE REGENTEN DES ALTMÄNNERHAUSES
Haarlem, Museum

der Schwere scheint über Hals gekommen zu sein. Die Vereinfachung der Dinge läßt sich kaum weiter treiben. Es wirkt, als habe er alles auf seine geometrischen Grundformen angesehen. Man betrachte etwa den dreieckigen Rockausschnitt oder das kreisrunde Knie des Mannes zu äußerst links. Die Spitzenärmel und Manschetten wirken wie Sturzbäche. Es sind die vereinfachten Impressionen eines alten Mannes und reifen Malers. Das Auge ist ganz auf das Wesentliche, auf die großen Züge eingestellt. Die Farbenflächen grenzen gegeneinander wie Ornamente, arabeskenhaft. Er nähert sich wie Greco dem Plakatstil. In den Köpfen hat Hals eine seelische Tiefe erreicht wie sonst nirgends. Aber es geht doch ein Zug von greisenhafter Müdigkeit durch das Bild. An Stelle der kühnen Eleganz der Bewegungen ist eine gewisse Klobigkeit getreten. In der Raumbildung fällt kein Fortschritt auf. Die Einordnung der Figuren geschieht flach, reliefmäßig. Die Farbenstimmung ist auf wenige Töne gestellt. Schwarz, Grau und Weiß herrschen vor, aber wie dann das Stückchen Rot als einziger bunter Fleck an dem Knie des Mannes zu äußerst rechts angebracht ist, das ist von einer hinreißenden Pikantheit. Hals hat sich in seiner Spätzeit ein ganz raffiniertes System ausgebildet, die Monotonie des Farbenkomplexes durch ein paar bunte Flecken zu beleben. Die Gruppe als solche ist auch hier nicht vom Standpunkt einer Gesamtimpression gegeben. Aber wie die Einzelfigur in malerische Werte aufgeteilt wird, das ist das Äußerste, was der holländische Impressionismus gewagt hat.

Frans Hals hat der neuen Stilweise in Haarlem von Anfang an den prägnantesten und künstlerisch bedeutsamsten Ausdruck verliehen. Aber er bleibt nicht eine Ausnahmeerscheinung in dem Sinne etwa wie Greco und Velazquez in Spanien. Um ihn herum regt sich neues Leben mit denselben Impulsen. Wie sich der Übergang von dem Konventionalismus des 16. Jahrhunderts zu einer freieren, national holländischen Auffassung der Wirklichkeit vollzieht, können wir auch an der Kunst des Willem Buytewech (um 1590—1627) verfolgen, eines Altersgenossen von Hals, der, aus Rotterdam gebürtig, schon jung seinen Wohnsitz in Haarlem nimmt. Von ihm sind nur Zeichnungen und Radierungen bekannt. Aber man kann an seiner Zeichenweise verfolgen, wie er sich aus dem alten Formalismus herausarbeitet und durch Beobachtung der Erscheinungen der Wirklichkeit eine neue Ausdrucksweise zu gewinnen sucht. Wo ein Anlauf zu einem neuen Kolorismus hervortritt, da macht sich auch ein Umschwung in der Zeichnung bemerkbar. Es gibt Federzeichnungen von Buytewech, die die Lebendigkeit eines Halsschen Bildes haben und eine Erscheinung in ihrer



Momentanität und in einer vorübergehenden Bewegung wunderbar zu treffen wissen. Sie haben den Charakter der Skizze. Die Feder fühlt sich durch Hinundherfahren gleichsam in die Erscheinungswerte hinein. Kein reinlicher Kontur, intermittierende Züge. Durch Verdicken und Verdünnen der Striche, Einsetzen von Lavierungen wird die malerische Wirkung akzentuiert. Eine impressionistische Technik bildet sich für die Zeichnung aus. Sie strebt nach Mitteln, die Beweglichkeit der Eindrücke zu fixieren. Wenn wir von Hals Zeichnungen hätten, so würden sie wohl ähnlich aussehen. Mit solchen Wirkungsmitteln haben dann Brouwer und Rembrandt weiteroperiert.



BUYTEWECH: ZEICHNUNG
Berlin, Kupferstich-Kabinett

Von den Schülern und Nachfolgern des Frans Hals hat vielleicht eine Frau, Judith Leyster, seinen impressionistischen Stil am besten getroffen, ohne jedoch eine neue Note hineinzubringen.

Dem Genie des Meisters stand am nächsten von allen der Vlame Adriaen Brouwer (geb. 1605 oder 1606). Wir wissen urkundlich, daß er sich 1626 und 1627 in Haarlem aufhielt; vorher war er in Amsterdam gewesen. Er übte einen großen Einfluß auf die holländische Kunst aus — auch durch die Stecher, die seine Werke verbreiteten. Von den großen Malern seiner Zeit wurde er aufs höchste geschätzt. Rembrandts Inventar weist eine ganze Anzahl von Gemälden und Zeichnungen von ihm auf; Rubens hatte siebzehn Gemälde gesammelt. Den größten Teil seines Lebens verbrachte er in Antwerpen, wo er 1638 starb. Er war anfangs vlämisch

geschult gewesen, wie die kräftige bunte Farbengebung seiner frühen Bilder zeigt. Aber dann geriet er in das Fahrwasser der Holländer und schloß sich an die Halssche Richtung an.

Er wandte seine Tätigkeit einem Gebiet zu, das Hals nicht gepflegt hatte: dem Genrebild mit kleinen Figuren. Von der Zersplitterung, an der früher das vlämische Genrebild litt, hat er es befreit und den Vorgang immer auf einen Hauptpunkt konzentriert. Durch Anwendung von Einheit der Handlung und des Ortes und die Art seiner Farbenbehandlung hat er dem kleinen Genrebild eine neue Intimität verliehen. Seine Vorwürfe liefert ihm die niedrigste Gesellschaft. Trinkgelage, Raufereien, Kartenspiel sind seine beliebten Gegenstände. Er selbst wird wie Hals als Trinker und lustiger Kumpan geschildert, dem seine Liederlichkeit und seine Streiche allerhand Verdruß einbrachten. Seine temperamentvolle Anlage, die Fähigkeit raschen Auffassens dessen, was er vor sich sah, die Leichtigkeit es wiederzugeben, drängten seine Kunst in eine impressionistische Bahn. Als Zeichner weiß er mit ein paar Zügen Erscheinungen ihrem Hauptcharakter nach ungemein wirkungssicher festzuhalten. Er hat als Bauernmaler nach Pieter Breughel wieder eine ganz neue Note angeschlagen. Das Leben der Bauern schildert er mit einem derben Humor und zum Teil stark karikiert. Aber an der Stelle von Breughels ins Große gehender statuarischer Auffassung der Einzelgestalt hat er eine weiche, Figuren und Schauplatz malerisch in Beziehung setzende Behandlung gebracht. Seine Genreszenen sind immer an eine bestimmte, ihren Tonwerten nach durchempfundene Örtlichkeit gebunden. In dem kleinen Bildraum, auf dem sich der Vorgang abspielt, ist alles aufs feinste gegeneinander abgewogen. Es gibt auch nicht jenen Zwiespalt zwischen den Figuren und ihrer Umgebung wie bei Hals. Beides ist als malerische Einheit zusammengefaßt. Und er gelangt dahin, jene Berechnung der Tonrelationen auf den ganzen Bildraum auszudehnen. Von der vlämischen Buntheit, mit der er begann, kommt auch er immer mehr zu einer Beschränkung der Lokalfarbe dem grauen Einheitston zuliebe. Die Farbenwirkung, die anfangs etwas Schweres und Teigiges hat, wird immer duftiger und silberiger. Und die eminente Tonfeinheit — und schönheit hat den Bildern, deren Sujets oft etwas Widerliches haben, die Gunst der Kunstfreunde bewahrt. Transitorische Vorgänge erhalten durch die Beweglichkeit seines Pinsels etwas Zündendes. Er geht für die Einzelfigur wie für die Figurengruppe von der Impression aus. Szenen, welche sich in Innenräumen abspielen, haben eine wirkliche Interieurstimmung. Er ist wohl der erste gewesen, der das Dämmerige der Stube so überzeugend getroffen hat.

Aber er hält sozusagen an einer sich immer gleichbleibenden Einheitsstimmung fest. Das Farbenbild wird nicht, wie bei vielen unserer modernen Maler, jedesmal von neuem aus der augenblicklichen Beleuchtung und den aus ihr sich ergebenden Reflexnuancen heraus geschaffen. Eine bestimmte Interieurstimmung lebt als Erinnerungsbild in seiner Phantasie und wird künstlerisch immer wieder verwertet. In der impressionistischen



ADRIAEN BROUWER: BAUERNSTUBE
München, Pinakothek

Valeurmalerei hat er auf seinem Gebiet im kleinen dasselbe geleistet wie Hals im großen.

Brouwer ist auch ein höchst origineller Landschaftsmaler gewesen und hat die impressionistische Art der Naturdarstellung gefördert. Aber von diesem Zweige seiner Tätigkeit soll im Zusammenhang mit der Entwicklung der niederländischen Landschaft gesprochen werden. Auch als Landschafter steht er ganz innerhalb der holländischen Schule.

DIE HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT

Die Holländer sind in der Landschaftsmalerei zunächst von den Vlamen abhängig, wie ja überhaupt im 16. Jahrhundert die vlämische Kunst die eigentlich tonangebende war. Die vlämische Landschaft, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herausbildete, hängt am Detail. Sie führt sauber aus bis in die tiefsten Gründe. Der Künstler liebt das Vielerlei, eine Mannigfaltigkeit vieler einzelner Dinge. Einem jeden läßt er dieselbe minutiöse Behandlung angedeihen. Es ist seine Freude, jedes Objekt mit der ganzen Sorgfalt, deren er fähig ist, nach seinen formalen Eigenschaften herauszuarbeiten. Man kann die Blätter an einem Baum, die Ziegel an einem Dach zählen. Das Kolorit nimmt fast ausschließlich auf starke Lokalfarben Rücksicht. Die Töne stehen daher hart und bunt nebeneinander. Den Einflüssen der Luftperspektive wird dadurch Rechnung getragen, daß man dem Hintergrund ein intensives Blau gibt. Das Grün der Bäume und Sträucher im Vordergrund, das Blau der Ferne sind die hervorstechenden Farben. Sie stehen in einem Kontrast zueinander; ein Ausgleich ist nicht gefunden. Wenn wir heute an diesen Landschaftsbildern noch Gefallen finden, so geschieht es um der naiv liebenswürdigen und sorgsamen Art willen, mit der die Einzelheiten der Natur beobachtet sind. Wir empfinden eine herzliche Freude ob all des bunten und lustigen Getriebes, mit dem der Maler seine Tafel gefüllt hat. Dieser sorgt auch immer dafür, durch eine unterhaltende Staffage in kleinen Figürchen noch weitere Momente des Interesses zu schaffen. Er kann sich in dem Detail gar nicht Genüge tun. Und das Figürliche steht dann wieder, für sich isoliert, bunt in der bunten Landschaft. Durch ein feines dekoratives Gefühl wird den Bildern ein besonderer Reiz verliehen. Diese Charakteristik paßt auf die Landschaften eines Jan Breughel, Gillis van Coninxloo, und wie die Vlamen alle heißen.

In Carel van Manders Lehrgedicht (Kap. VIII) wird der Landschaft im wesentlichen nur als eines bunten Schauplatzes für Historien und Staffage gedacht. Aber den Niederländern wird die Ehre zuteil, daß er ihnen sagt, sie würden von den Italienern als gute Landschafter angesehen (Kap. V, Vers 13).

Die große Aufgabe und das Ziel der Holländer des 17. Jahrhunderts wurde es, die Stimmungslandschaft zu schaffen. Sie haben sie nach zwei Seiten hin ausgebildet. Einmal, indem sie eine romantische Stimmungslandschaft aufbrachten, die durch irgendein poetisches Gefühl eingegeben war,

und deren Anblick poetische Assoziationen bei dem Beschauer auslösen sollte. Wenn diese Gattung sich auch zum Teil an die alte heroische romanistische Landschaft anschloß, so war sie doch durch das neue Studium der Wirklichkeit und die verfeinerten Darstellungsmittel auf einen anderen Boden gestellt. Uns interessiert für unseren Zusammenhang mehr die zweite, die eigentlich realistische Richtung, die sich völlig in das Land und die Umgebung vertiefte und die Stimmung ganz und gar sozusagen aus dem Natureindruck herauszog.

Die Holländer, die am Anfang des 17. Jahrhunderts die vlämische Landschaft weiterführten, behielten zunächst einige von deren Eigenschaften bei: das Vielerlei der Objekte, die Vorliebe für reiche Staffage, die Buntheit der Farbengebung. Aber sie führten eine wesentliche Neuerung ein: die Verfeinerung der atmosphärischen Wirkung. Indem sie, nachdem das Auge einmal dafür geöffnet war, gerade in ihrem dunstreichen Lande Gelegenheit hatten, den Einfluß der Luft auf die Gegenstände, besonders in der Ferne, zu beobachten, legten sie diesen Faktor der Ausbildung ihrer neuen Landschaftskunst zugrunde. Auf der Winterlandschaft des nicht weiter bekannten Malers Antonius Verstralen vom Jahre 1603 im Mauritshuis ist schon eine höchst feine Luftstimmung erreicht. Und ein anderer Pionier der neuen Landschaftsmalerei, der liebenswürdige Averkamp, wußte bei aller Buntheit der noch stark ins Gewicht fallenden Lokalfarben, das Ganze durch einen feinen atmosphärischen Ton zu dämpfen; er entzückt uns heute noch durch die Frische und den Humor seiner Beobachtung, die Pikanterie seiner Farbenwahl.

Indem man sich daran gewöhnte, einen Naturausschnitt als Ganzes unter dem Einfluß der Atmosphäre, so wie er wirklich erschien, zu betrachten, und nicht das Auge auf die einzelnen Teile, wie sie in der Nähe aussehen, einzustellen, mußte man dazu kommen, jene alte, minutiös ins Detail gehende, die Dinge bunt nebeneinanderstellende Manier aufzugeben. Man konnte sich dem nicht verschließen, daß es notwendig sei, dem Eindruck des Ganzen zuliebe die Deutlichkeit einzelner Teile zu opfern. Es galt fortzulassen oder nur anzudeuten, was der Intensität des Gesamteindrucks irgendwie Abbruch zu tun vermochte. Man nahm ferner wahr, daß die Natur nicht ein starres Etwas, sondern in ständiger Bewegung sei, und mußte suchen, auch dem Ausdruck zu verleihen. Es erfolgte daher zunächst eine Vereinfachung der landschaftlichen Szenerie, eine Zusammenziehung auf die den Eindruck bestimmenden Hauptfaktoren. War das Auge früher an das allzureiche Detailsehen gewöhnt, so galt es jetzt Methoden des Fortlassens und Andeutens auszubilden.



PIETER DE MOLIJN: SANDIGE ANHÖHE
Braunschweig, Galerie

Haarlem scheint auch für diese Entwicklung eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Zwei Künstler, die der Ausbildung der Stimmungslandschaft einen kräftigen Anstoß gegeben haben, sehen wir in Beziehungen zu dieser Stadt. Der Amsterdamer Esaias van de Velde (geb. um 1590 [?], † 1630 Haag) läßt sich in entwicklungsfähigem Alter, vor 1611, dort nieder. Pieter de Molijn (1595—1661) ist von 1616 an in Haarlem tätig. Sie zeigen beide das Bestreben, sich aus der Buntheit zur Tonigkeit durchzuarbeiten. Beide waren sie von der vlämischen Richtung ausgegangen und pflegten das Landschaftsbild mit genrehafter Staffage. In den Bildern mit viel Figuren stehen diese meist bunt und hart in ihrer Umgebung. Besonders die höfischen Gesellschaftsstücke des Esaias kranken noch an diesem Mangel. Aber sie haben dann auch Bilder geschaffen, in denen das Landschaftliche das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, die Staffage zurücktritt.

Ein solches für die Übergangszeit bezeichnendes Stück ist Molijns „Sandige Anhöhe" von 1626 in Braunschweig. Ein ganz simples Stück Natur

ohne äußere Reize. Der Künstler sucht in großen Zügen die Nuancen des beleuchteten sandigen Terrains im Vordergrunde herauszuarbeiten. Als Kontrast dient die im Wolkenschatten liegende Baumgruppe, die als Fernbild gefaßt ist. Für die Tiefenentwicklung bedient man sich allgemein des Schemas einer diagonalen Anlage und läßt das Licht dieser Richtung entsprechend durch das Bild streichen. Nirgends drängt sich unnötiges Detail auf. Schon durch den Zug der breiten, fetten Pinselstriche wird dem Eindruck ein bestimmter Charakter verliehen. Der Pinselstrich als solcher erhält für die Landschaft dieselbe Bedeutung, gewisse Effekte hervorzubringen, wie für die Figur bei Frans Hals. Durch die Freiheit der Pinselführung wurde die alte, mehr miniierende Darstellungsweise überwunden. Die neue Art des Farbenauftrags, die sich dem Charakter der Erscheinungen der Dinge anpaßt und der Differenzierung der Valeurs mit Rücksicht auf den Gesamteindruck gerecht zu werden sucht, gibt der Landschaftsmalerei eine neue Lebendigkeit und Eindringlichkeit. Durch verschiedenartige Behandlung weiß die Technik Molijns den verschiedenartigen Materialien gerecht zu werden: dem Sandboden, dem Holzzaun, dem Baumlaub. Alles wird in seiner besonderen Stofflichkeit von uns nachempfunden. Und welche Bewegung fühlen wir durch das Bild hindurchziehen. Das Figürliche spielt für das Ganze nur eine geringe Rolle: die Landleute auf dem Wege, die Jäger auf der Anhöhe. Es ist in den einheitlichen Gesamtton, auf den das ganze Bild gestellt ist, einbezogen. Der Ton bildet das atmosphärische Medium, in dem alle lokalen Farben aufzugehen hatten. In ihm sammelt sich das Verschwimmende und Zerfließende. Das sind die ersten Versuche der holländischen Landschaftsmalerei, die Impression zu einer Bildwirkung zu gestalten.

Unterordnung der Lokalfarben unter den Ton bezeichnet ein wesentliches Entwicklungsprinzip dieser Richtung. Was an Buntheit der Wirkung verloren geht, das soll durch Intimität der Auffassung ersetzt werden. Das bringt es mit sich, daß auch das panoramahafte Vielerlei in der Weite des Ausschnittes nach und nach verschwindet. Man bemißt den Ausschnitt so, wie er als Gesamteindruck faßbar ist. Durch die Valeurs werden die Relationen in dem Bilde nach den natürlichen Sehmöglichkeiten bemessen. Auf die Art, die Bedeutsamkeit dieses Ausschnittes an sich kommt es nun gar nicht mehr an. Man kann jetzt aus jedem, auch dem unscheinbarsten Stück Natur etwas machen, wenn man es unter den Reizen von Luft und Licht und in der Intimität seiner Stimmung wiederzugeben versteht. Zu welcher Höhe seiner Kunst sich Molijn zuweilen zu erheben vermag, zeigt die Hügellandschaft mit einem Dorf im Hintergrunde bei Herrn Adolphe Schloß in Paris,



ESAIAS VAN DE VELDE: DÜNENLANDSCHAFT
Amsterdam, Rijksmuseum

die in bezug auf impressionistische Konzentration und Delikatesse des Vortrags einem Hercules Segers nahe kommt.

Auf demselben Boden steht die kleine Dünenlandschaft von Esaias van de Velde vom Jahre 1629 (Rijksmuseum Nr. 2453). Wieder ein ganz einfacher Ausschnitt. Ein Sandhügel schiebt sich über den anderen, nur durch die leisen Tondifferenzen nuanciert. Links ein Stück des so beliebten Bretterzauns und ein knorriger Baum, ein echtes Dünengewächs, von den Winden zerzaust. Auch eben fegt wieder ein Sturm heran; er kommt aus der Richtung der Wolken und biegt die Äste nach links. Und nun beachte man, wie dieser Baum durch andeutende Behandlung als bewegtes Fernbild gegeben ist. Ein neues technisches Verfahren sucht die Intensität der Impression für die Bildwirkung zu gewinnen. Der Baum scheint Leben in sich zu haben. Um sich dessen ganz bewußt zu werden, halte man daneben

die Bäume auf van de Veldes Gesellschaftsstück von 1614 (Haag, Mauritshuis Nr. 199), die wie aus Zinn geformt erscheinen.

Der zweite große Fortschritt — neben der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmung durch den Ton — ist die Darstellung des Bewegten und Unbestimmten durch eine andeutende Behandlung. Damit ist der Landschaftsmalerei der Weg zum Impressionismus erschlossen. Die Figuren ordnen sich auf van de Veldes Dünenlandschaft wie bei jenem Molijn in die landschaftliche Stimmung ein zugunsten der Gesamtimpression. Das anekdotische Motiv, daß der Hund an der Leine des Jägers zerrt, weil er einen Hasen wittert, den man rechts die Düne hinauflaufen sieht, hat kaum noch selbständige Bedeutung. Den Maler als solchen interessieren jetzt andere Dinge.

Was Molijn und Esaias van de Velde eingeleitet haben, erreicht einen gewissen Höhepunkt in Jan van Goyen (1596—1656). In Leiden geboren, soll er später zu Esaias in die Lehre gekommen sein. Seine frühen Arbeiten sehen denen des Esaias auch außerordentlich ähnlich. Sie beide und Molijn standen in den zwanziger Jahren ungefähr auf derselben Entwicklungsstufe. Goyen, indem er sich ganz der Landschaft hingab, schritt aber auf diesem Gebiet über sie hinaus. Er wird einer der Hauptmeister der holländischen Stimmungslandschaft. Dem Figürlichen räumt er anfangs wie seine Vorgänger einen weiten Platz in einzelnen Bildern ein (Dorfansicht in Braunschweig vom Jahre 1623). Aber später klingt es gleichsam nur als Begleitnote mit. Goyens eigentliche Domäne wird die auf den Ton gestellte oligochrome Landschaft. Esaias van de Velde und Molijn gegenüber geht er in der Verfeinerung der atmosphärischen Stimmung viel weiter. Über seinen Wiesen und Wassern liegt der Dunst der holländischen Nebel. Durch seine Luft geht ein Zittern. Er hat besonders gern Wasserszenerien gemalt, nicht das offene Meer, sondern die Flüsse, Kanäle und Binnenwasser, die immer von Land begrenzt sind. Das breite Flußbecken um Dordrecht zog ihn besonders an. Dieselbe Aufmerksamkeit wie dem Boden hat er aber auch der Luftregion zugewandt. Der Himmel nimmt jetzt einen immer größeren Raum in den Landschaften ein, manchmal den größten. Und die Beobachtung erstreckt sich mit ganzer Intensität auf das Spiel der Wolken und die Strahlungen des Lichtes. Goyen liebt nicht das volle brennende Sonnenlicht, auch nicht die goldenen Verklärungen des Abends. Milde, durch die Atmosphäre der feuchten Niederungen gedämpfte Beleuchtung findet sich bei ihm am häufigsten. Alles Farbige wird abgestumpft und durch einen Ton, der in der späteren Zeit ein kühles Grau annimmt, gebunden. Goyen behält die diagonale Anordnung des Terrains, die wir bei seinen Vorgängern fanden, bei. Er ist auch nicht imstande, durch

die ganze Bildfläche, vom Vordergrunde angefangen, ein einheitliches Licht zu führen. Ein Stück des ersten Planes muß im Schatten stehen, damit in der Tiefe die gewünschte Helligkeit erzielt wird. Er braucht dieses gleichsam als Repoussoir. Darüber sind überhaupt alle Holländer nicht hinausgekommen, mit Ausnahme des Delfter Vermeer.

Die Anwendung andeutender Darstellungsmittel impressionistischen Wirkungen zuliebe führt Goyen weiter als seine Vorläufer. Ja, er systematisiert gleichsam die Methode nach einer Richtung und gibt dadurch Nachfolgern



JAN VAN GOYEN: ANSICHT VON DORDRECHT
Petersburg, Sammlung Delarow

und Schülern, wie z. B. Salomon van Ruisdael, von vornherein eine bestimmte Handhabe. Manche Werke suchen im Ganzen, manche in einzelnen Partien durch skizzenhafte Anlage die ganze Frische der Impression zu bewahren. Man könnte Goyen nicht mit Unrecht den Frans Hals der Landschaft nennen — auch in seiner Ungleichmäßigkeit. In seinem umfangreichen Schaffen gibt es Arbeiten von größter Flüchtigkeit. Einzelnes aber gehört zum Feinsten, das die Landschaftsmalerei überhaupt hervorgebracht hat. Von der ungünstigsten Seite zeigt er sich in seinen großen Bildern. Hier ist es ihm nicht

gelungen eine Einheitlichkeit der Stimmung zu erreichen. Sie sind zerrissen im Aufbau, fahl und fade in der Gesamtwirkung. Für das Große fehlte ihm ein großer dekorativer Sinn. Er war von Haus aus am meisten dafür begabt, eine Impression mit der Kraft, wie sie aufgenommen war, in kleinem Format suggestiv zu vergegenwärtigen. Am bedeutendsten ist er in der Wiedergabe des Unbestimmten, durch den Schleier der Ferne nur Geahnten.

Die Eigenart seiner Technik, die — namentlich in der späteren Zeit — mit geringen Andeutungen so starke illusionistische Wirkungen hervorzubringen vermag, ist schon den Zeitgenossen aufgefallen. S. van Hoogstraeten sucht uns von seinem Verfahren einen Begriff zu geben (Inleyding usw. S. 257): „Er beschmierte die ganze Tafel hier mit Hell, da mit Dunkel, so daß es wie ein vielfarbiger Achat oder marmoriertes Papier aussah, und man konnte allerlei Drolligkeiten darin finden, die er mit wenig Mühe und mit vielen kleinen Strichen kenntlich machte, so daß dort eine hübsche Fernsicht mit Bauerngehöften sich öffnete; hier sah man einen alten Stadtwall mit Hafen und Brückenkopf ans Licht treten und in dem anschlagenden Wasser wiederglänzen, Schiffe und Boote, mit Gepäck von Reisenden beladen, abstoßen und anlegen, und als ob sein Auge auf das Erscheinen von Gestalten, die in einem Chaos von Farben verborgen lagen, abgerichtet wäre, steuerte es binnen kurzem seine Hand und seinen Geist so gewandt, daß man ein vollständiges Bild sah, ehe man recht wußte, was er vorhatte.“

Die Schwarzweißzeichnung haben diese Maler zu einem schmiegsamen Mittel ausgebildet, um ihre Eindrücke vor der Natur im ersten Anlauf zu Papier zu bringen. Impressionistische Darstellungsmittel werden für die Notierung von Motiven ausgiebiger verwertet. Goyen ist auch da der genialste. In der Radierung, in der sich alle diese Künstler mehr oder weniger betätigt haben, bleiben sie noch bei einem konventionellen Schematismus. Hier erfolgt die Befreiung durch Hercules Segers.

Auf dem Boden, den Goyen geebnet hatte, konnten Schüler und Nachfolger wie Salomon van Ruisdael und Aelbert Cuyp weiterbauen. Cuyp (1620—1691) hat die Landschaft durch stärkere Beleuchtungseffekte bereichert. Er ist der Maler glühender Sonnenuntergänge. Goldiges Licht flutet durch seine meist durch Vieh belebten Landschaften und seine Wasserszenerien. Die Wolken werfen den bunten Schein des Sonnenlichtes zurück. Töne von zartem Gelb bis zu feurigem Rot spielen in zerrissenem Gewölk. Sein Baumschlag hat etwas Konventionelles. Der Vordergrund ist meist detailliert behandelt und nach formalen Gesichtspunkten angelegt. Die Objekte stehen fester, massiver in der Landschaft als bei Goyen. Aber die Ferne und den

atmosphärischen Duft hat er als Impressionist gesehen. Keiner der Holländer hat die Poesie der Sonnenuntergangsstimmung feiner und zarter getroffen als er.

Ein früher Pionier der freieren Naturdarstellung, der in der für die Ausbildung der Landschaft kritischen Zeit auch mit Haarlem in Berührung trat, ist der Rotterdamer Jan Porcellis (um 1580? — 1632). Er war in der Mitte des ersten Jahrzehnts in Antwerpen tätig und ist von 1622 bis 1628 in Haarlem nachweisbar. In den wenigen Werken, die wir von ihm haben, bevorzugt er weite Wasserstrecken mit Schiffen, die hier und da in der Ferne von einem Landstreifen begrenzt werden, wie man es an den großen niederländischen Binnengewässern oft sieht. Auch das offene Meer hat er gemalt. Das Wasser ist meist ziemlich bewegt, aber die Wellenkämme sind teilweise noch recht konventionell gegeben. Die Luftstimmung wirkt weich unter der Vorherrschaft des grauen Tones. Die impressionistische Technik steht etwa auf derselben Stufe wie die van Goyens. Seine kräftige, fette, urwüchsige Malweise bildet einen gewissen Gegensatz zu dem eleganten Vortrag der Marinemaler in der Art des Willem van de Velde.

Am weitesten sind nach der Richtung einer impressionistischen Landschaftsdarstellung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Adriaen Brouwer und der Amsterdamer Hercules Segers gegangen. Brouwer emanzipiert sich bald von der Buntheit und Detailfreude der älteren vlämischen Landschaftsmalerei, die noch in seinen frühesten Bildern hervortritt. Er schlägt den Weg ein, den die Holländer vorgezeichnet hatten. Wie das Interieurbild so stellt er auch das Landschaftsbild auf den Ton. Von sentimentalen Regungen der Natur gegenüber ist er frei. Er will einen Naturausschnitt möglichst dem visuellen Eindruck nach, den er empfangen hat, hinstellen. Die Motive, die er wählt, sind meist ganz einfach, aber er nimmt sie als malerische Erscheinungen. Nach der Seite des Malerischen sind seine Beobachtungen vielseitig. Er trifft die Stimmung des milden, gedämpften Tageslichtes eines niederländischen Himmels; er wagt sich an besondere Phänomene: Sonnenuntergang, Dämmerung, Mondschein. Er rüttelt an dem festen Schema des Baumschlages, um ein Baumgebilde als Ferneindruck seinen persönlichen Beobachtungen gemäß aufzulösen. Bewegung geht durch alle Partien seiner Landschaften.

Man muß ein Bild wie die Hügellandschaft bei Herrn Schloß in Paris mit Ähnlichem von Molijn oder anderen Haarlemern vergleichen, um sich über den weit größeren Apparat von Darstellungsmitteln, über den Brouwer verfügt, klar zu werden. Er operiert hier mit einer ungemein reichen Palette. Die Töne stoßen farbig gegeneinander. Das Ganze wirkt hell, klar, durchsichtig, bei pastosem Auftrag. Es ist eine ganz eigene Stimmung in Gelb



und Rosa. Und dann sehe man, wie er sich mit einem Nachtstück abfindet, an der Mondscheinlandschaft der Berliner Galerie. Innerhalb der dunklen Gesamtwirkung kommen starke koloristische Effekte zustande. Man spürt, wie das Licht sich durch die nächtlichen Dünste seinen Weg bahnt. Immer neue Beleuchtungsprobleme. Auf dem Bauerngehöft der Berliner Galerie (Farbentafel) bricht ein starkes Licht durch eine Wolkenöffnung und fängt sich an der Front des Hauses in einem kräftigen Flecken. Das Auge ist auf die Mitte des Hauses eingestellt, und von diesem Punkte aus das Ganze als Impression gefaßt. Und nun verfolge man das Spielen und Flimmern des Lichtes an den Wänden und Dächern, auf der Wiese und um den Baum. Die figürliche Staffage schmiegt sich ganz in die Totalimpression ein.

Der rassige Sittenschilderer ist als Landschaftsmaler der temperamentvollste Kolorist. Er hat der niederländischen Malerei einige ihrer malerischsten Landschaften gegeben. Die Furia der ersten Inspiration scheint in ihnen niedergelegt. Mit kräftigem Impasto streicht der Pinsel über die Leinwand, auf den Gesamteindruck hin breit andeutend. Um einen möglichst großen Reichtum an Tonnuancen zu bekommen, steigert er die Freiheit der Technik und schaltet in virtuoser Weise mit Farbenflecken. Konträre Töne werden kühn neben einandergesetzt. Bilder wie die Berliner Mondscheinlandschaft oder „Ein Stück Wald in der Dämmerung“ bei Herrn Warneck in Paris scheinen in ihrer skizzenhaften Breite Constablesche Effekte vorwegzunehmen.

In Amsterdam tritt gleichzeitig Segers am intensivsten an die Probleme einer impressionistischen Landschaftsmalerei heran. Wir hatten schon erwähnt, wie Averkamp, der eine Zeitlang dort ansässig war, in die Buntheit der vlämischen Landschaft durch atmosphärische Effekte mehr Stimmung zu bringen trachtete. Arent Arentsz (geb. 1585 oder 1586 in Amsterdam, † 1635) sucht nach Mitteln, um die flache Ebene, ohne sie nach dem Hintergrunde zu stark ansteigen zu lassen, möglichst illusionistisch zu vergegenwärtigen (Rijksmuseum Nr. 374). Es geschieht zum großen Teil noch auf linearem Wege. Aber die Ferne liegt in zartem grauem Dunst verschleiert. Das Unausgeglichene des Übergangsstadiums zeigt sich darin, wie die Figuren hart und bunt eingesetzt sind. Es ist noch das alte Anekdotenbild mit umgebender Landschaft, wobei aber die Hauptnote auf dem Landschaftlichen liegt.

Hercules Segers (1590—1645) vereinigt in sich wie eine ganze Anzahl Holländer die beiden Seiten: romantische und realistische Landschaftsauffassung. Er ist in erster Linie Landschafter gewesen und hat diesem Gebiet seine ganze Kraft zugewandt. Sein Hauptinteresse scheint der Radierung gegolten



HERCULES SEGERS: RADIERUNG
Amsterdam, Rijksmuseum

zu haben. Gemälde haben sich nur wenige erhalten. Er war in jeder Beziehung ein Experimentator. Für die Radierung hat er zuerst, vor Rembrandt, ein impressionistisches Darstellungsverfahren ausgebildet. Seine neue Schöpfung war die farbige Radierung, aber er blieb hier in Versuchen stecken. Durch verschiedenfarbige Abdrücke wollte er wechselnde Tonstimmungen hervorbringen. Es war ihm besonders um einen verbindenden Luftton zu tun. Manchmal hat er es auf ein atmosphärisches Flimmern abgesehen. Er druckte dann gern auf einem körnigen Papier. Seine Strichführung richtete er möglichst für illusionistische Wirkungen ein. Was ein Haken oder Kratzer bei ihm für eine Vorstellung weckende Kraft gewinnt, ist erstaunlich. Er war ein glänzender impressionistischer Zeichner. Das Lineare, den Kontur suchte er oft möglichst zurückzudrängen und operierte mit einem System von kleinen Flecken und Punkten. Bode hat mit Recht von einer Pointilliermanier in seiner Technik gesprochen. Aller brutalen Deutlichkeit und aufdringlichen Plastik war er abhold. Er nahm seinen Standpunkt gern so, daß er die Dinge aus weiter Entfernung sah. Manchmal blickt er von einer Höhe hinab auf eine schier endlos sich breitende Ebene, manchmal läßt er das Auge aus der Tiefe den Abhang eines Hügels hinaufgleiten. Immer sind seine Ausschnitte höchst originell. Er hat seine Freude an den Vibrationen zartester Abstufungen. Darin steht er Whistler nahe. In den Gemälden bewegt sich die Farbenskala in sehr engen Grenzen. Im Gegensatz zu Brouwer stellt er nur verwandte Töne nebeneinander. Durch ein Bild von ihm geht die raffinierteste farbige Ausgeglichenheit. Nuance ist gegen Nuance aufs feinste abgewogen. In der Berliner Flachlandschaft mit dem Städtchen Rhenen (Abb. S. 146) bewegt sich das Kolorit zwischen einem dunkleren Braun im Vordergrund und einem hellen Mattgrün an den beleuchteten Stellen. Auf den Dächern liegt ein wenig zartes Rot. Es bedarf aber dunkler Partien als Repoussoirs, um die beleuchteten hell heraustreten zu lassen. Die Pinselführung ist von pikantestem Reiz. Mit wie leisen Andeutungen kommt sie aus. Manches ist nur wie hingewischt. Die impressionistische Technik gibt die Illusion der weiten Ebene. Auf Bildern, die nicht so stark abgerieben sind wie dieses Berliner, z. B. einer Berglandschaft bei Dr. Hofstede de Groot, kann man sehen, wie er sich auch auf einen fetten Farbenauftrag versteht. Seine Technik besitzt eine große Schmiegsamkeit je nach den Erscheinungen, die es zu verwirklichen gilt. Mit feinster Sensibilität reagiert er auf Eindrücke. In alles, was er anrührt, legt er eine eigene Musik. Dieses Musikalische, dieser Sinn für Rhythmus und Harmonie bei der Ausgestaltung seiner Impressionen nähert ihn einem Whistler und den Japanern. Auch in seiner Neigung für pikante



HERCULES SEGERS: FLACHLANDSCHAFT
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

und fast bizarre Reize berührt er sich mit diesen. Die künstlerischen Sensationen, die er bietet, sind auf feinnervige Menschen berechnet. Man muß das Zittern der Seele aus diesem problematischen Linien- und Fleckengerinsel herauszulesen vermögen. Seiner Zeit war er ein Rätsel. Er war der Johannes für einen, der größer war als er: Rembrandt.

REMBRANDT

Ein hervorragendes Interesse hat es für uns, etwas ausführlicher zu untersuchen, wie sich Hollands größtes künstlerisches Genie, Rembrandt, von seinem besonderen malerischen Standpunkt aus zu dem impressionistischen Problem gestellt hat. Das Impressionistische spielt in seinen ausgeführten Gemälden eine andere Rolle als bei Frans Hals. Es lag nicht in seiner Natur, sich damit zu begnügen, flüchtige Augenblickserscheinungen, die an der Oberfläche

liegen, für Bildwirkungen auszunutzen. Seine Kunst macht nicht halt vor den äußeren Erscheinungen. Sie steigt gleichsam in die Dinge hinein, beseelt sie von innen heraus. Sie sucht eine Konformität herzustellen zwischen äußerem Schein und innerem Gehalt. Rembrandt ist nicht in dem Sinne wie Hals Realist gewesen.

Durch den Romanisten Pieter Lastman hatte er in früher Jugend eine formalistische Schulung erhalten. Er sah seinen Lehrer mythologische und biblische Szenen nach den Rezepten der Italiener unter Aufbietung von Pomp mit harmonisch abgezirkelten Gruppen und wohl geründeten Kurven aufbauen. Die poetische Idee beanspruchte ein weitgehendes Interesse. Auch für Rembrandt behielt die Art der poetischen Gestaltung des Vorwurfs immer einen Wert. Seine Phantasie berauschte sich in gleichem Maße an dem, was er gab, als daran, wie er es gab. Auf den bloßen optischen Schein hin hat er Gegenstände nicht zur Darstellung gebracht. Und bis an sein Lebensende hat er die tiefste Achtung vor der Form als solcher behalten.

Das Problem seiner Kunst war, einen Ausgleich zwischen plastischer Form und malerischer Erscheinung zu finden. Überblicken wir seine ganze Tätigkeit, so zeigt sich eine fortschreitende Neigung zu impressionistischer Wiedergabe — aber ein Impressionismus besonderer Art. In dem Radierwerk wird eine Entwicklung nach dieser Richtung besonders deutlich. Für die Malerei ist zu berücksichtigen, daß sie im Banne eines bestimmten, für seine Phantasie als Ideal feststehenden Kolorismus bleibt. Das Helldunkel mit seinen mystischen Stimmungen, tiefen sonoren Farbenakkorden ist die Basis für all seine koloristischen Versuche. Er abstrahiert die farbige Wiedergabe nicht ohne weiteres aus der jedesmaligen Naturerscheinung. Mit einem Harmonisierungsprinzip geht er unter ganz bestimmten Voraussetzungen in jedem Fall an die koloristische Durchführung. Aus einem zusammenfassenden dunklen Grunde heraus erheben sich die beleuchteten Teile. Gleichmäßige Helligkeit bei diffusem Tageslicht kommt gar nicht vor. In diesem Punkt ist Rembrandts Kunst der des Velazquez entgegengesetzt.

Von früh an trat er mit einer selbständigen Naturanschauung, geleitet durch national holländische Instinkte, der Außenwelt gegenüber und vertiefte sich in das Studium seiner Umgebung. Für das Begreifen der Wirklichkeit konnte er natürlich von den Errungenschaften des Realismus seiner Landesgenossen verschiedentlich Vorteil ziehen. Die Leidener Frühzeit ist reich an Experimenten mannigfacher Art, die zeigen, wie er der Erscheinungen, die er wahrnimmt, Herr zu werden sucht. Es konnte nicht fehlen, daß er auch auf Probleme stieß, wie sie damals die junge Generation beschäftigten: das

Momentane, Kursorische mit größtmöglicher Lebendigkeit zu veranschaulichen, eine vorübergehende Miene oder Verzerrung eines Gesichtes mit mimischem Nachfühlen aufleben zu lassen; Probleme, wie sie besonders in der Richtung eines Hals oder Brouwer lagen. Der kleine lachende bärtige Kopf der Haager Galerie, von Bode als Selbstporträt bestimmt, gibt solch einen momentanen Ausdruck heiterster Ausgelassenheit. Ein breiter pastoser Auftrag mit nebeneinandergesetzten Farbenflecken. Er gräbt mit dem Pinselstiel in die feuchten Farben. Und das Hervorbrechen einer so furiösen Technik hat nichts Erstaunliches, wenn man daran denkt, daß Hals in unmittelbarer Nähe lebte, und Goyen, der die breite Malweise für die Landschaft verwertete, zu derselben Zeit in Leiden arbeitete. Dem Bildchen haftet eine gewisse erdige Schwere an. Rembrandt besitzt nicht jene Beweglichkeit des Pinsels und elegante Nonchalance, wodurch ein Velazquez oder Frans Hals alles in lebendige fluktuierende Erscheinungen umzusetzen vermochte. Das Haager Bildnis ist auch nur als Farbenskizze aufzufassen, mit einer Pinselbravour hingeworfen, die das eine Problem zu entscheidender Lösung zu bringen diente. Aber das Problem selbst war Rembrandt nicht ans Herz gewachsen. Das Fixieren eines momentanen Ausdrucks, das Lachen, wird für ihn nicht ein Lieblingsmotiv wie für Hals. Dergleichen trat wohl dann und wann in seinen Gesichtskreis, wie denn auf fast alles Sichtbare sein umfassendes Aufnahmevermögen reagierte. Die mit pastoser Breite die Farben in unverbundenen Flecken auftragende Technik wird bis in die vierziger Jahre nur ausnahmsweise und meist bei skizzenhafter Arbeit angewandt. Im allgemeinen sind die für eine fertige Bildwirkung zugerichteten Werke in der ersten Zeit in einer sehr sorgfältigen, die Töne ineinander arbeitenden Manier gehalten. Ja die nach der Ansiedelung in Amsterdam entstandenen Porträts, die auf den Zeitgeschmack und die Mode in weitgehendem Maße Rücksicht nehmen, haben zum Teil etwas Glattes und Gelecktes. Auf plastische Formwirkung und Tonschönheit wird großes Gewicht gelegt. Der goldbraune Gesamtton gibt die Grundlage für prächtige Harmonien. Das impressionistische Verfahren in den Dienst von Porträtaufgaben zu stellen, in der Weise wie es Hals tat, kam Rembrandt damals nicht bei.

In den dreißiger Jahren steigern sich die Versuche, rapide Bewegungen zu schildern. Aber das Bewegte überzeugt oft nicht; es fehlt der Elan, die Elastizität; es bekommt leicht etwas Forciertes, sogar Groteskes. Das Problem fesselt ihn. Und als er am Anfang der vierziger Jahre den Auftrag auf ein großes Gruppenporträt, eine Schützengilde, erhält, da faßt er ihn ganz aus eigenem Antrieb so, daß er die Kompagnie in raschem Zuge und

unter starker Unruhe aus dem Doelengebäude abrücken läßt. Es ist das Thema der sogenannten Nachtwache.

In der Rembrandt-Monographie von Carl Neumann wird das Bild als ein impressionistisches Kunstwerk gedeutet: „Die Wahrheit ist, daß er jetzt überhaupt kein Porträtmaler sein wollte, und daß er die Individualisierung der Dinge und Personen zugunsten ihrer optischen Gesamterscheinung negierte. Rembrandt ist Impressionist geworden, wenn man darunter nicht eine bestimmte Phase moderner Hellmalerei, sondern die Ausscheidung aller nicht visuellen Faktoren aus dem Kunstwerk und die Beschränkung auf die Wiedergabe der sozusagen mechanischen Eindrücke der Gegenstände auf die Netzhaut verstehen will. Rembrandt will in der Nachtwache nicht so und soviele einzelne Personen mit Berücksichtigung ihres verschiedenen Charakters malen, sondern eine Menge, die vorwiegend den Eindruck schnellen Vorübereilens hinterläßt."

Diese Auffassung der Nachtwache ist, wie ich glaube, ein Mißverständnis. Wenn auch der Auszug einer bewegten Menschenmenge zur Darstellung gebracht wird, so geschieht das doch nicht mit Rücksicht auf den optischen Eindruck der Gesamterscheinung unter gegebenen realen Bedingungen mit Anwendung überzeugender impressionistischer Mittel. Die Masse ist nicht von einem Zentrum als Sehfokus nach all ihren Relationen impressionistisch angesehen. Die Subordination der einzelnen Gruppen und Glieder erfolgt im großen und ganzen nach formalen Gesichtspunkten. Die Hauptgliederung wird durch hervortretende markante, scharf umrissene Einzelgestalten bewerkstelligt. Den Masseneindruck als solchen sehen wir dadurch beeinträchtigt. Versuchen wir unser Auge darauf einzustellen, so empfinden wir, wie sich immer Teile hervordrängen. Die Bewegung im einzelnen hat nicht das Hinreißende und Zündende, das ein überzeugter und seiner Wirkungsmittel sicherer Impressionist auf jede Weise zum Ausdruck zu bringen gestrebt hätte. Dem Gedächtnis prägt sich das Ganze denn auch nicht als ein starker Bewegungseindruck ein. Die Illusion der Bewegtheit in einem Halsschen Schützenmahl ist größer. In der Nachtwache gibt es genug retardierende Momente, über die man sich klar werden kann: der in beinahe starrer Ruhe auf der Brüstung am linken Rande sitzende Hellebardier, der den Hintergrund beherrschende mit dem Oberkörper zurückgelehnte Fahnenträger, der in der ausgestreckten Rechten die schwere Last des Banners kaum zu balancieren und gewiß keinen Schritt damit vorwärts zu treten vermag, der Mann mit dem Schlapphut daneben, der seine Lanze doch mit einer recht lahmen Bewegung schultert, und endlich vorn die beiden Haupt-

figuren, der Hauptmann Banning Cocq und der Leutnant Ruytenburch. Diese beiden im Vorwärtsgehen gegebenen Gestalten stehen unter dem Druck einer lastenden Schwere. Sie sind ganz plastisch, ja mit einer fast unheimlichen Plastik durchgebildet, und man könnte sie sich aus dem Ganzen herausgelöst als Gruppe in irgendeiner denkmalartigen Verwendung vorstellen. Wie wäre dergleichen aus einer impressionistischen Absicht heraus zu verstehen? Dazu kommen dann die schon von Fromentin gemachten Ausstellungen: daß das Stoffliche in seiner Bewegtheit nichts Überzeugendes habe. Wallende Federn, flatternde Schleifen und Bänder sind mit einer gewissen Starrheit behaftet und durch die malerische Technik nicht gleichsam in den Rausch der Bewegung mit einbezogen. Auf diesem Gebiet war Hals der größere Könner. Daß die Beleuchtung in dem Bilde nicht von einem bestimmten optischen Wirklichkeitseindruck abhängig gemacht ist, kann man durch die einzelnen Standpunkte der Figuren hindurchverfolgen. Die Valeurs erscheinen in den verschiedenen Distanzen nicht konsequent je nach den Graden und Differenzen der Belichtung modifiziert. Die Köpfe sind sozusagen nach einer objektiv gegebenen Behandlungsart gemodelt. Und es wurde denn auch Neumann, der sich bemühte, eine bestimmte Tagesstunde für den Vorgang auszurechnen, von Jan Veth nachgewiesen, daß er sich verrechnet hatte.

Beurteilt man die Nachtwache von einem impressionistischen Standpunkt, so kann man ihr nicht gerecht werden. Sie beruht auf einer phantastischen Konstruktion. Die einzelnen Glieder des Riesenbildes sind konstruiert, nicht aus einem Totaleindruck heraus entwickelt. Nur als Phantasiekunstwerk kann die Nachtwache in ihrer besonderen Eigentümlichkeit voll gewürdigt werden. Rembrandt wollte nicht einen Schützenauszug an einer bestimmten Stelle, in einem bestimmten Augenblick und unter den gegebenen Beleuchtungsverhältnissen wirklichkeitstreu als Impression vorführen. Dem widerspricht schon, daß er die Schützen phantastisch ausstaffiert hat seiner damaligen Vorliebe gemäß. In solcher Kostümierung, in solchem Aufzug, mit solchen theatralischen Posen werden sie sich gewiß nicht zu einem Appell begeben haben. Er benutzte den Auftrag als Vorwand, um einen seine Phantasie bedrängenden Stoff, einen Auflauf reich und bizarr kostümierter Menschen, unter den ihn besonders beglückenden Lichtbedingungen seinem damaligen Geschmack gemäß künstlerisch zu verwirklichen. Die Lichtbedingungen sind die seines visionären Helldunkels, das im Laufe der dreißiger Jahre eine immer reichere Ausgestaltung erfährt. Das Durcheinanderfluten von Licht- und Schattenmassen, das Funkeln von Metall, das grelle Aufleuchten oder gedämpfte Schimmern von Gewandpartien, das

in dem Lichtzentrum des kleinen Mädchens durch die intensive Bestrahlung bewirkte Flammen ihres Kleiderstoffes, das sind die Effekte, die für die Inszenesetzung des Massenaufgebotes mit maßgebend gewesen sind. Es ist eine Vision, die vor uns aufsteigt. Und man wird vor dem Bilde von dem Eindruck des Visionären zuerst gepackt. Als Vision hat es seinen Ewigkeitswert und gehört zu den größten Offenbarungen einer künstlerischen Phantasie.

Können wir das Gemälde im ganzen nicht als impressionistisches Kunstwerk ansehen, so schließt das nicht aus, daß im einzelnen gewisse impressionistische Tendenzen hervortreten. Dahin gehört z. B., wie das Gewand des kleinen Mädchens unter der Einwirkung des Lichtes als optische Erscheinung zu fassen versucht ist. Aber das Gesicht des Kindes ist doch wieder ganz objektiv als plastischer Formkomplex hingestellt. Es gibt in mancher Hinsicht Diskrepanzen zwischen dem, was tendiert und dem, was malerisch wirklich zur Anschauung gebracht ist. Die Gründe dafür liegen in dem Entwicklungsstadium des Meisters. Er hatte begonnen, stellenweise bei gewissen Aufgaben impressionistische Ausdrucksmittel zu verwenden. Über die ganze Tragweite dieser Ausdrucksmittel ist er sich noch nicht klar geworden. Aber seitdem er nach der Mitte der dreißiger Jahre dazu gekommen war, selbständige Landschaftsbilder zu schaffen, war das impressionistische Problem näher in seinen Gesichtskreis gerückt und wurde bei Gelegenheit immer intensiver bearbeitet.

Sobald Rembrandt mit selbständigen Landschaften vor uns erscheint, zeigt er sich im Besitze der künstlerischen Mittel, die seine holländischen Vorgänger und Zeitgenossen für dieses Darstellungsgebiet gewonnen hatten. Die Art, ein Landschaftsgemälde durch den Ton zusammenzufassen, die andeutende Behandlung einzelner Partien dem Gesamteindruck zuliebe, wie das durch Esaias van de Velde, Molijn, van Goyen ausgebildet war, ist ihm von Anfang an geläufig. Und vielleicht ist es kein bloßer Zufall, daß seine intensive Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei nach der Rückkehr von Hercules Segers nach Amsterdam einsetzt. Wieviel Rembrandt von Segers hielt, können wir daraus schließen, daß er sich in seinem Hause mit zahlreichen Werken von ihm umgab. Und nach dessen Tode überarbeitete er eine von ihm hinterlassene radierte Platte.

Rembrandts Landschaftsgemälde sind ganz darauf angelegt, einen starken Eindruck, eine Stimmung, wie er sie angesichts der Natur empfunden, mit gleicher Intensität dem Beschauer zu vermitteln. Um alles darauf zu konzentrieren werden zerstreuende Faktoren ausgeschaltet. Seine Landschaften



REMBRANDT: LANDSCHAFT
Amsterdam, Rijksmuseum

erreichen die stärkste Einheitlichkeit der Wirkung. Es gibt unter ihnen solche, die einer romantischen Stimmung Rechnung tragen, andere, bei denen das realistische Element vorherrscht, ebenso wie bei Jacob van Ruisdael. In ihrer farbigen Erscheinung sind die der dreißiger Jahre auch von seinem koloristischen Ideal der damaligen Zeit abhängig. Sie sind dunkel gehalten und auf dem goldbraunen Ton aufgebaut. Die Naturstimmung ist meist aus irgendeinem Helldunkeleffekt abgeleitet. Gewöhnlich erscheint eine Partie von jäh durch Wolken brechenden Strahlen beleuchtet, während das andere im Halbdunkel liegt. Die Spontaneität der Wirkung wird durch impressionistische Behandlung erreicht.

Ein Helldunkeleffekt gibt der kleinen Landschaft aus den dreißiger Jahren im Rijksmuseum ihren Stimmungsreiz. Der Vorwurf geht gewiß auf ein Motiv, das der Künstler in seiner Umgebung beobachtete, zurück. Auf eine Baumgruppe in der Mitte mit einem Gehöft daneben fällt ein grelles Sonnenlicht. Die Strahlen gleiten nach links weiter auf der Brücke hin, die

über den Kanal führt, und dann an einer Mauer, die den hinter dem Hause vorbeiziehenden Weg begrenzt, entlang. Davor am Rande im Dunkel ein Wirtshaus, neben dem ein Wagen hält. Dämmerung liegt über dem Kanal im Vordergrunde, auf dem ein Nachen mit zwei Schiffern fährt, in Dämmerung gehüllt ist die ganze rechte Seite, die Wiesen, auf denen vereinzelt Menschen und Kühe sichtbar werden, die Baumgruppen, der ferne Kirchturm. An dem großen Stück Himmel kämpft das Licht mit der Finsternis. Mit Hilfe einer sich vielfach auf Andeutungen beschränkenden Behandlungsweise wird alles nur so weit geführt, als es der Impression zu eindringlicher Wirkung zu verhelfen dient. Eine ungeheure Kraft ist in solch einer Landschaft gesammelt. Und dabei ist das Wunderbare, daß das Ganze fast monochrom in braun und grau gehalten ist. Rembrandt macht in seiner Landschaftsmalerei von einer sehr engen Farbenskala Gebrauch. Er arbeitet nach Möglichkeit Ton in Ton. Dabei ist die Abmessung der Valeurs innerhalb des Tons eine so korrekte und sichere, daß ein überzeugend wahrer und gewaltiger Natureindruck zustande kommt, und man sich der Farbenbeschränkung zunächst gar nicht bewußt wird. Ein solcher Reichtum wird in der Abstufung der Valeurs entfaltet. Die Tonharmonie ist so einheitlich, daß die Menschen und die unbelebten Dinge ganz darin aufgehen. Es gibt nichts, das herausfiele, selbständigen Wert für sich hätte. Jede Erscheinung ordnet sich als relativer Faktor der Gesamtimpression unter.

Diese Landschaftsmalerei, die auf der Grundlage eines von vornherein feststehenden Tones ein harmonisierendes Prinzip verfolgt, erweist sich damit in schroffem Gegensatz zu dem modernen Impressionismus, der die subtilsten Farbennuancen aus der Natur abzulesen sich bemüht und sich in einer weitgehenden Differenzierung nicht genugtun kann. Rembrandt holt sich das Motiv und die Stimmung aus der Natur und setzt die Impression dann im Atelier in eine seiner Phantasie gemäße oligochrome Farbenharmonie um mit einer wunderbaren Anpassung an das Erinnerungsbild. Die Intensität der Stimmung geht dabei über alles hinaus, was die Haarlemer Schule geleistet hat. In der Subtilität der Tonabstufungen, der Knappheit der Andeutungen kommen seinen Landschaften dieser Zeit die von Segers am nächsten.

In eine spätere Periode, in der Rembrandt wieder ein besonderes Interesse für die Landschaftsmalerei bezeigt (zweite Hälfte der vierziger Jahre), gehören einige Gemälde, die ein weiteres Fortschreiten zu impressionistischer Behandlungsweise verraten, darunter die berühmte Casseler Winterlandschaft, datiert 1646 (Abb. S. 154). Die Vorherrschaft des goldbraunen Tones ist



REMBRANDT: WINTERLANDSCHAFT
Cassel, Galerie

gebrochen, den lokalen Farben mehr Geltung eingeräumt. Nebeneinander steht das warm gelbliche Weiß des Eises, das vom Licht getroffen wird, das kalte Blau des Himmels mit dem weißlichen Gewölk links oben; ein paar Flecke Rot an dem Ärmel der Frau, dem sitzenden Mann und der Mütze des Stehenden. Er hat hier das Ganze mit fettem Auftrag gleichsam aus der Farbe herausgeknetet und jeden Gegenstand mit skizzenhafter Breite nur so weit geführt, als es die Anregungsfähigkeit für einen optischen Eindruck erfordert. Wie folgt der Pinsel zügig den Streifen des Eises! Wie weich steht der kahle Baum als schwankendes Fernbild in der winterlichen Landschaft! Die Szenerie ist denkbar einfach, ohne jede romantische Beimischung, unmittelbar aus der Natur genommen. Das ist der Höhepunkt des Rembrandtschen Impressionismus in der Landschaftsmalerei. Das Bild gehört zu dem Packendsten, was die holländische Kunst auf diesem Gebiet hervorgebracht hat.

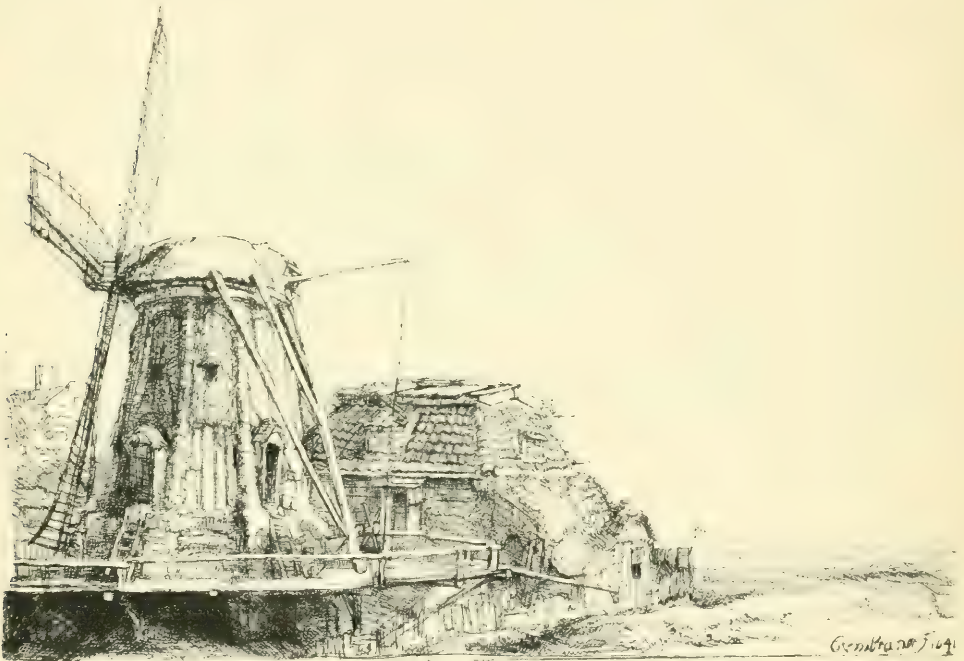
Daß Rembrandt zuerst in der Landschaftsmalerei konsequent impressionistische Wege einschlug, hat wohl darin seinen Grund, daß ihm draußen in der freien Natur bei der Distanz, in der er die Dinge sah, am deutlichsten das Wesen der Impression und die Mittel zu ihrer künstlerischen Gestaltung zum Bewußtsein kamen. Er. war gewohnt, vor der Natur mit der Feder in der Hand einen Gesamteindruck mit raschem Zuge ungemein wirkungssicher niederzuschreiben. Die Fähigkeit, die kompliziertesten Erscheinungen ihrer malerischen Wirkung nach in großen Zügen in Schwarz und Weiß umzusetzen, war bei ihm außerordentlich und schon sehr früh ausgebildet. Durch flüchtiges Skizzieren einen Eindruck mit der größten Lebendigkeit festzuhalten, darin ist er kaum je übertroffen worden. In der Schwarzweißkunst (Zeichnung und Radierung) kam er am frühesten dazu, sich an eine Impression anzupassen. Im Anschluß daran dient ihm offenbar, als er zur Landschaftsmalerei gelangte, eine im wesentlichen monochrome Behandlung am besten, die Impression farbig zu verwirklichen.

Ungefähr zu derselben Zeit, als in der Malerei die Landschaft einsetzt, beginnt Rembrandt sich auch in der Radierung intensiv damit zu beschäftigen. Und auf diesem Gebiet, wo uns einige zwanzig Blätter, deren datierte sich auf die Jahre 1641 bis 1652 verteilen, erhalten sind, können wir eine unausgesetzte Vervollkommnung in der impressionistischen Wiedergabe der Natur verfolgen. Ein paar Vergleiche mögen das veranschaulichen.

Die Mühle. 1641. (B. 233. Abb. S. 156). In den frühesten radierten Landschaften setzt Rembrandt gern eine Gruppe von Gegenständen in den Vordergrund, die dem Auge als Stützpunkt dient. Er geht den krausen Formen dieser Dinge nach und läßt sich auf das Detail mit großer Liebe ein. Die Mühle und das Haus daneben sind mehr nach ihrer objektiven plastischen Formwirkung gegeben. Jeder Gegenstand ist gleichsam für sich behandelt. Man könnte ihn einzeln herausschneiden. Die von der subjektivsten Beobachtung der Erscheinungen abhängigen Elemente, Luft, Licht, Raum, sind verhältnismäßig wenig mit in die Berechnung gezogen. Rechts gibt es einen freien Ausblick über weites Land — Rembrandt schließt gern in den vierziger Jahren an die näheren handgreiflicheren Objekte Übersichten in die Ferne an, entweder auf einer Seite wie hier, oder auf beiden Seiten wie auf der Hütte mit dem Heuschober (B. 225) — aber dieser Ausblick ist etwas summarisch behandelt; die Andeutungen erzeugen nicht die größtmögliche Kraft der Illusion.

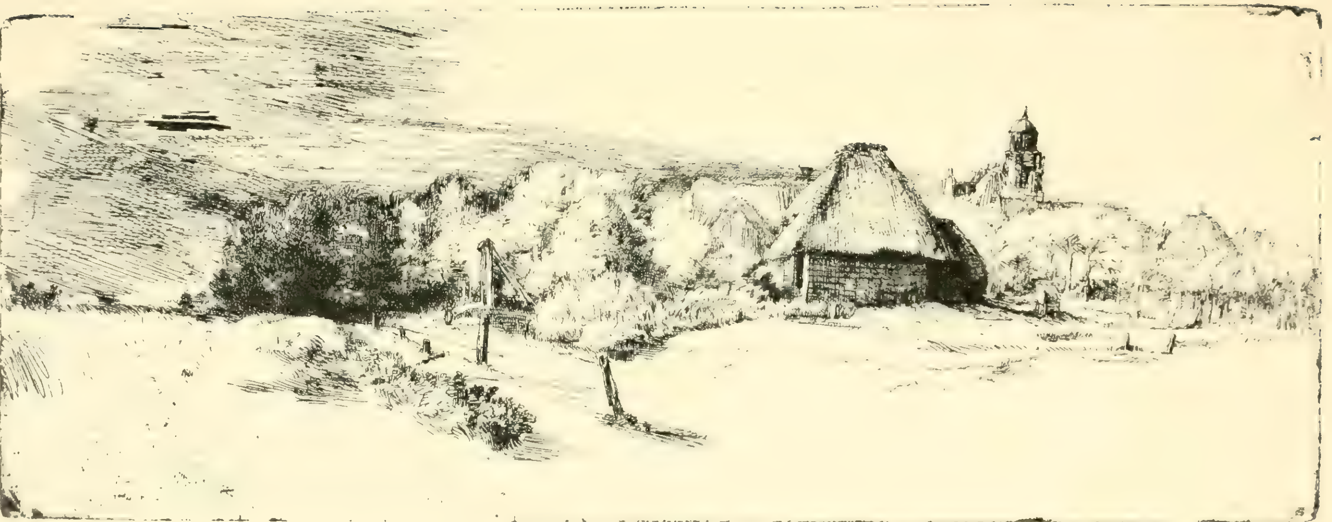
Die Landschaft mit dem Turm (B. 223. Abb. S. 157) ist etwa sieben Jahre später entstanden. Alle großen und festen Gegenstände sind in den

Mittelgrund geschoben; der Vordergrund ist dem welligen Boden eingeräumt. Indem jene zurückgerückt sind, sind sie mehr ihrer Gesamterscheinung nach zusammengefaßt und nach ihrer optischen Wirkung gegeben. Welche Rolle spielt hier das Licht! Es ist tatsächlich als mitwirkende und die Anschauung bestimmende Substanz zur Geltung gebracht. Es bringt Leben in die weite Vorderfläche des Bodens. Man meint sein Gleiten und Spielen zu verspüren. Es zerreibt die balligen Kronen der Bäume. Das Leuchten erscheint als ihre



REMBRANDT: DIE MÜHLE. RADIERUNG

erste Aufgabe. Und wie ist der Raum distanziert! Man glaubt, den Abstand von dem unteren Rande bis zu der Bauernhütte bemessen zu können. Links verliert sich der Blick ins Endlose. Auch die Luft spürt man hindurchwehen, und wie die feuchten Wolken von links heraufziehen, die schon den Rand des Gehölzes beschatten. Verglichen mit der Mühle ist eine ungleich stärkere Illusion erreicht. Haben wir dort den Eindruck eines von Menschenhand Geordneten, so meinen wir hier, etwas aus der Natur heraus Empfundenes und mit ihren tiefsten Bedingungen Verwachsenes zu erleben. Ein von Luft und



REMBRANDT: DIE LANDSCHAFT MIT DEM TURM

Licht erfülltes Raumgebilde, von einem Menschenauge als Eindruck aufgenommen, hat mit den Mitteln von Schwarz und Weiß eine überzeugende Veranschaulichung gefunden. Das technische Verfahren richtet sich immer mehr auf die neuen impressionistischen Wirkungen ein. Während auf der Mühle jeder einzelne Strich gleichsam einen formbezeichnenden und umschreibenden Charakter hat, arbeitet die spätere Radierung mehr mit Massen und feineren Tonwerten. Kleine Kritzel und Aussparungen gewinnen als illusionserregende Elemente eine erstaunliche Bedeutsamkeit. Zur Markierung der größten Tiefen wird der Grad mit seinem sammetigen Ton verwandt. Das rein Malerische wird für die Radierung immer mehr bestimmender Faktor.

Wie sich die Entwicklung der Landschaftsradierung zu einem Äußersten an Impressionismus steigert, mag eins der letzten Blätter, der „Waldessaum" von 1652 (B. 222. Abb. S. 159) veranschaulichen. Die Form der Dinge bedeutet hier nichts mehr, alles der optische Schein. Man kann das Blatt nur im besten Abdruck des zweiten Zustandes beurteilen, wo die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel so ungemein scharf sind. Das Problem ist, den Rand eines Gehölzes, in das eine kleine Bretterhütte eingebettet ist, und die angrenzenden Wiesen unter die Wirkung stärksten Lichtes gestellt zu geben. Es kommt nicht so sehr auf die Gegenstände an als auf das Leuchten, den Glanz an sich und den dahinterliegenden Schattenkontrast. Das Licht frißt alle Details. Man muß die Dinge erst aus dem Chaos entwirren. Sie sind in ihrer Fernwirkung unter den realen Beleuchtungsverhältnissen gefaßt. Die Wiese ist nur als glänzende Fläche zur Geltung gebracht. Dem Blick, der sich von dem Blatt abwendet, bleibt noch ein Leuchten im Auge. Hier ist eine Naturerscheinung als Impression unter voller Verwertung der Faktoren Raum, Luft und Licht mit graphischen Mitteln veranschaulicht. Nirgends vielleicht berührt sich Rembrandt so mit den Bestrebungen der modernsten Kunst.

Eine ähnliche Entwicklungstendenz zum Impressionistischen läßt sich in den Bildnisradierungen verfolgen. Und damit geht eine zunehmende Vergeistigung des Ausdrucks Hand in Hand. Die vierziger Jahre sind eine Periode des schönen Tones für die Radierkunst wie für die Malerei. Hier liegt der Höhepunkt jener harmonischen Tonbildung, jener sammetigen Weichheit, wofür das Hundertguldenblatt und der „Six am Fenster" berühmte Beispiele sind.

In den fünfziger Jahren werden die impressionistischen Faktoren, Licht, Luft und Raum wie für die Landschaft so auch für die Bildnisradierung in



REMBRANDT: DER WALDESSAUM



REMBRANDT: CLEMENT DE JONGHE

höherem Grade verwertet. Clement de Jonghe (1651, B. 272, I) ist ein schlagendes Beispiel für die Umbildung der Porträtauffassung gegenüber der früheren Zeit. Man braucht das Blatt etwa nur mit dem Anslo, Sylvius, oder Ephraim Bonus der vierziger Jahre zu vergleichen. Rembrandt vermag



REMBRANDT: DER SCHREIBMEISTER COPPENOL

W 11

jetzt jene leisesten Schwingungen, die ein verfeinertes Mienenspiel auf einem Gesicht erzeugt, zu bannen. Man bemerke die Intensivierung des Ausdrucks der Augen, das Umflorte des Blickes, den Zug spielenden Lebens um den Mund. Ein starkes Licht fällt auf die Figur, ohne aber ein kontrastreiches Helldunkel hervorzubringen. Die Plastik der Formen wird von dem Licht verschluckt, das alle Teile umzieht. Die rechte Hand erscheint fast nur als glänzende Masse. Die Behandlungsweise ist bis auf den Kopf andeutend. Alles um dem Augenblickseffekt Rechnung zu tragen. Der Raum ist neutral, aber er hat etwas Atmosphärisches.



REMBRANDT: FRAU AUF EINEM ERDHÜGEL

Wo in den fünfziger Jahren das Figürliche in einer bestimmt gekennzeichneten Räumlichkeit vorkommt, wird das Interieur einer impressionistischen Auffassung unterworfen. Man vergleiche daraufhin z. B. den Six am Fenster (1647) und den sogenannten Faust. Dort ein Raumgebilde, in dem die Gegenstände vornehmlich ihrer kubischen Ausdehnung nach gefaßt sind, und das Licht als Kontrast zu dem Dunklen in das Innere geleitet erscheint. Hell und Dunkel gleichsam als Gegenpole in möglichster Unberührtheit voneinander. Auf dem Faust erfüllt das Licht den Raum als leuchtende Substanz. Es strahlt von den Dingen zurück, flimmert in der Luft, greift modifizierend auch in die Schattentöne ein. Den Reflexen wird in ganz anderer Weise Rechnung getragen. Der Raumeindruck ist dem Six gegenüber subjektiviert.



REMBRANDT: DIE FRAU MIT DEM PFEIL

Der „kleine Coppenol“ (B. 282, Abb. S. 161) führt uns zu dem Licht- und Raumproblem bei künstlicher Beleuchtung (nur nach dem ersten Zustand zu beurteilen). Durch den Schirm wird der Schein der Kerze nach unten geworfen. Schimmernder Äther scheint den Raum zu durchfluten. Das mannigfaltigste und wundersamste Spiel von Reflexen belebt das Gesicht des Coppenol. In weicherem Dämmer steht die Figur des Knaben. Die größte Helligkeit sammelt sich auf dem Blatt Papier und der linken Hand des Schreibmeisters, die uns wie die des Clement de Jonghe als Lichtimpression erscheint. Ein schwaches Tageslicht, das durch die Scheiben streicht, tritt in den oberen Regionen mit den Wirkungen des Kerzenlichtes in Konkurrenz. — Rembrandt verwendet in den Porträtradierungen der späteren Zeit immer nur einen

kleinen Raumausschnitt, der unter ganz bestimmte Lichtbedingungen gestellt ist. Der Hauptakzent liegt auf dem Figürlichen.

Das Prinzip einer mehr impressionistischen Behandlung erstreckt sich nach und nach auf das ganze Darstellungsgebiet der Radierungen. Es sei dafür kurz an gewisse Wandlungen in der Wiedergabe des Nackten erinnert. Man sehe, wie in den dreißiger Jahren ein Frauenakt mit linearer Umschreibung und auf die plastischen Wirkungen der Fleischoberfläche hin durchgemodelt wird (B. 198, Abb. S. 162). In der Mitte der vierziger Jahre entstehen ein paar Blätter mit männlichen Akten, die in Modellpose gebracht sind (B. 193, 194, 196), bei denen die Körperflächen eine weit stofflichere Wiedergabe erfahren haben, und das Fleisch als eine von außen beleuchtete und durch feinere Hebungen und Senkungen belebte Masse erscheint. Am Abschluß des Radierwerkes steht ein weiblicher Akt, die sogenannte Frau mit dem Pfeil (1661, B. 202, Abb. S. 163). (Vor kurzem ist das, was man für einen Pfeil hielt, als heller Spalt in dem Baldachinvorhang des Lagers, den die Frau zudrücken will, erkannt worden.) Der Körper ist hier ein Träger von höchstem Glanz und einem bis ins äußerste verfeinerten Spiel von Reflexen. Die Gewänder und alles Stoffliche sind nach den verschiedenen Tonqualitäten charakterisiert. Gewisse Unbestimmtheiten muß man der grandiosen Wirkung der Lichtimpression zuliebe in Kauf nehmen.

Einmal hat Rembrandt auch eine Anzahl von Akten im Freien gegeben, Männer beim Baden (1651, B. 195, Abb. S. 165). Ein Teich in der Nähe eines Gehölzes; nackte Männer im Wasser und am Ufer in verschiedenen Stellungen. Es ist eine impressionistische Freilichtstudie, flüchtig hingeworfen. Das Licht flimmert über Körper und Landschaft. Die skizzenhafte Anlage sucht die momentanen Bewegungs- und Beleuchtungseindrücke einzufangen. Ein Problem, an das mit großem Eifer die modernste Kunst herangetreten ist.

Endlich betrachten wir noch, welche Fortschritte Rembrandt in der Massendarstellung von den vierziger zu den fünfziger Jahren machte. Wir vergleichen dafür die Familie des Tobias (1641, B. 43, Abb. S. 166) mit der Anbetung der Hirten (um 1654, B. 45, Abb. S. 167). Auf dem ersten Blatt ist jede Figur für sich genommen und nach ihren jeweiligen Beleuchtungsverhältnissen mit einer gewissen plastischen Wirkung zur Geltung gebracht. In der Geburt Christi sehen wir die Gruppe der Hirten als Masse ihrem Gesamteindruck nach, unter einem einheitlichen Lichte stehend, zusammengefaßt und technisch demgemäß behandelt. Die Veränderung der Technik fällt gleich in die Augen. Legt man die beiden Blätter nebeneinander, wie-

viel schwerer, wie zusammengesetzt wirkt das frühere, wie einheitlich, wie räumlich durchsichtig, wie lichtgetränkt das spätere. Die Tobias-Radierung steht auf der Stufe der Nachtwache; in der Anbetung ist auch die Beweglichkeit der Masse in einen Gesamteindruck zusammengefaßt. Die impressionistische Methode der Spätzeit hat Mittel und Wege gefunden, sich der



REMBRANDT: MÄNNER BEIM BADEN

Bewegungseindrücke zu bemächtigen. Im Laufe der Jahre hat die Graphik die subtilste Ausdrucksfähigkeit bekommen. Die technischen Mittel werden verfeinert, um den impressionistischen Faktoren Rechnung zu tragen. Zuletzt ist es immer mehr das artistische Problem an sich, auf das Rembrandt sich konzentriert.

An den Zeichnungen läßt sich das gleiche verfolgen. Sie sind ja die unmittelbare Niederschrift von Impressionen. Bei weitem das meiste,

was wir an Zeichnungen von ihm haben, sind Studien. Die Zeichnung war für ihn Skizze. Es gibt dabei mannigfache Abstufungen zwischen rasch mit flüchtigen Strichen hingeworfenen Notizen und mehr bildmäßig nach Helligkeits- und Dunkelheitswerten durchgearbeiteten und abschattierten Blättern. Das Bezeichnende für alle ist, daß sie mit den geringsten Andeutungen so viel zu sagen und von vornherein das Wesentliche im Ausdruck zu treffen vermögen. Seine Frühzeit beginnt mit einer mehr die Form



REMBRANDT: DIE FAMILIE DES TOBIAS

umschreibenden, der Form folgenden Strichführung. Er geht dann immer weiter darin, durch Bezeichnung und Herausarbeitung der Hauptvaleurs in Schwarz und Weiß auf einen malerischen Totaleindruck hinzuarbeiten. Feder und Tinte sind sein bevorzugtes Material in seiner reifen Zeit; dazu kommen Pinsellavierungen. Die Zeichnung dient nicht der plastischen Ausgestaltung von Formen, sondern der summarischen Fixierung eines Eindrucks. Wirklichkeitsbeobachtungen werden ihrer impressionistischen Wirkung nach aufgezeichnet. Welch ein packendes Bild hat er uns aus dem Jahre 1639 von

seiner Schwägerin Titia beim Nähen hinterlassen (Abb. S. 168)! Man beachte den Gang des von oben einfallenden Lichtes, das Gespannte des Blicks, die Bewegung der Hände. Wie hat er auf der Zeichnung der vor dem Fenster sitzenden Margaretha Six in dem Sixschen Familienalbum (1652, Abb. S. 169) die Raum- und Lichtillusion getroffen! Und auch Phantasieeingebungen tauchen



REMBRANDT: DIE ANBETUNG DER HIRTEN

in impressionistischer Fassung bei ihm auf. Bei der Zeichnung gibt es ja die geringsten Hemmungen, um der Impression einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Mit vorschreitendem Alter wird die Technik immer breiter, immer abbreviatorischer. Indem die Rohrfeder über das Papier kratzt, hier einen stärkeren, dort einen schwächeren Strich, einen Klecks oder Punkt hinsetzt, werden die zwingendsten Körper- und Beleuchtungsvorstellungen erweckt.



REMBRANDT: ZEICHNUNG DER TITIA VAN UYLENBURCH
Stockholm, National-Museum

Die Zeichnung ermöglicht die subjektivste Ausdrucksweise, da sie die aufblitzende Vorstellung unmittelbar umzusetzen vermag, wenn die Hand die nötige Fertigkeit besitzt. Rembrandts System war darauf eingerichtet mit größtmöglicher Schnelligkeit einen Eindruck aufzufangen, seinen Hauptwirkungen und Relationen nach in Schwarz und Weiß festzulegen. In diesem System gipfelt die Entwicklung der impressionistischen Skizze seit ihrem Auftreten im 16. Jahrhundert. Und die Rembrandtsche Zeichnung ist in der Kraft des



REMBRANDT: ZEICHNUNG DER MARGARETHA SIX

Ausdrucks, der Vielseitigkeit der Darstellungsmöglichkeiten wohl bis heute nicht überboten worden.



REMBRANDT: ZEICHNUNG
London, British Museum

Inwieweit hat nun die Malerei der Spätzeit die Wendung zum Impressionistischen mitgemacht? Wie bekannt, treten in Rembrandts Malweise seit dem Anfang der fünfziger Jahre gewisse Wandlungen deutlich sichtbar hervor. Nachdem er sich in allen Möglichkeiten des schönen ausgeglichenen Tones in den vierziger Jahren ausgelebt hatte, drängte es den rastlosen Geist zu neuen künstlerischen Versuchen. Der Stil der fünfziger Jahre geht zu einer größeren Breite über. Die Modellierung arbeitet mit kräftigem Fleckenauftrag. Immer mehr wird die optische Zusammenfassung der Valeurs dem Auge des Beschauers überlassen. Diese breite Manier der späteren Zeit kann man nicht auf eine zunehmende Schwächung des Augenlichtes zurückführen, wie das auch für Tizians Altersstil versucht worden ist. Man sähe sich dann bei einer ganzen Anzahl der größten Koloristen dazu gebracht, den Stil ihrer reifen und späten Zeit auf diese Weise zu erklären. Dem widerspricht schon, daß eine andere Kategorie von Künstlern, deren Ideal eine minutiöse Feinmalerei ist, auch in ihrem Alter niemals zu einer solchen Art des Vortrags gelangt. Andererseits ergibt sich die mehr abkürzende, großzügige Malweise der Spätzeit jener koloristischen Begabungen folgerichtig aus ihrer vorausgehenden Entwicklung. Sie bildet den Höhe- und Endpunkt gewisser koloristischer Bemühungen. Es bedeutet ihre letzte und stärkste Art von den Dingen in der Natur Besitz zu nehmen. Eine solche Methode setzt schnellstes und sicheres Erfassen voraus. Sie kann erst nach unsäglichen Übungen des Auges und Proben der Hand als Praxis ausgebildet werden und ermöglicht dann gesteigerte Raschheit des Arbeitens. Aber nur die Größten werden jene höchste Fähigkeit der Valeurmalerei überhaupt erlangen und als überzeugendes Kunstmittel verwerten können. Mit der fortschreitenden künstlerischen Er-

fahrung und Beobachtung steigert sich die Reizbarkeit für Natureindrücke. Die künstlerische Ausdrucksweise sucht ihnen immer näher zu kommen und ein ganz persönliches rythmisches Gefühl damit zu verschmelzen. Die breite Valeurmalerei wird das letzte, vielseitigste und ausgiebigste Mittel ihrer Veranschaulichung. Wir sehen sie bei Rembrandt mit der Aufnahme impressionistischer Probleme Hand in Hand gehen.

Als Rembrandt diese Stufe erreichte, wurde er von seiner Zeit nicht mehr verstanden. Das Publikum wandte sich von seiner Kunst ab. Die Anlage unverbundener Flecken, die stehen blieb, wurde als Unfertigkeit hingenommen. Der Hauptvorwurf der Zeitgenossen richtete sich dagegen, daß Rembrandt seine Bilder nicht mehr vollendete. Daß in der Anlage gerade das Problem für die Gewinnung bestimmter Wirkungen lag, wurde nicht erkannt.

Koloristisch ist mit diesen Bemühungen eine weitgehende Zerlegung der Lokalfarben verbunden. Man kennt das oft Undefinierbare der späteren Farbenskala Rembrandts, dieses Flackern, Sprühen, Schillern in den mannigfachsten Tönen. Aber das Kolorit bleibt auf jene dunklen Noten gestimmt, die es von Anfang an beherrschen. Jede Impression wird gleichsam auf diese feststehenden Bedingungen reduziert. Willkürliche Steigerungen und Kontraste der idealisierenden Farbenpoesie des Helldunkels zuliebe blieben immer maßgebend. So wurde das Kolorit zwischen ein Hell und Dunkel gespannt. Und wir können es daher begreifen, daß die frühesten und entscheidenden Versuche impressionistischer Behandlung auf dem Gebiete der Schwarzweißkunst lagen. Die Malerei folgte augenscheinlich der Graphik.

In Gemälden hat Rembrandt seine impressionistischen Versuche zunächst bei beschränkteren Aufgaben angestellt, im Bildnis. Und hier namentlich bei Darstellungen, die er für sich und zu seinem Vergnügen schuf, bei Porträts von sich selbst und Menschen seiner Umgebung. Für Bestellungen und offizielle Aufträge mußte er in bezug auf die Technik zurückhaltender sein, da man ja seinen Intentionen nicht zu folgen vermochte.

Ein Kinderbildnis, nach Bode möglicherweise Rembrandts Sohn Titus darstellend (Lord Spencer, Althorp. Abb. S. 172), mag das Stadium der impressionistischen Bemühungen gegen Anfang der fünfziger Jahre veranschaulichen. Es ist das lieblichste Kinderbildnis, das Rembrandt geschaffen hat, und eins der reizendsten, die es überhaupt gibt. Das Werk ist nicht ganz zu Ende geführt. Aber vielleicht reizte den Künstler gerade der Zustand, in dem es sich befand, es so stehen zu lassen. So wie es ist, ist es in der Tat hinreißend. Die Hauptwerte sind notiert mit Rücksicht auf die Impression. Der Kopf ist am sorgfältigsten durchgeführt. Unbestimmtheit

in der Darstellung des Gesichtes liebte Rembrandt ebensowenig wie Velazquez. Wo die Technik sich auf Andeutungen beschränkt, wie bei der Wiedergabe des Haares, der Kappe und des Kleides, da bewundern wir die Freiheit und Sicherheit, mit der eine impressionistische Anlage geschaffen wird, die es auf eine im höchsten Sinne malerische Wirkung des Stofflichen absieht. Nirgends sonst ist Rembrandt Velazquez so nahe gekommen — auch in der Art und Helligkeit der Farbengebung. Es zeigt, wie bei ganz verschieden gearteten Individualitäten das Eingehen auf ähnliche Probleme zuweilen zu ähnlichen Wirkungen führt.



REMBRANDT: KNABENBILDNIS
Althorp, Lord Spencer

Wir nennen noch ein paar Bilder, die mit Rücksicht auf den malerischen Gesamteindruck als kühne impressionistische Fleckengebilde angelegt sind: den Titus der Wiener Galerie (um 1656/57) mit Lichtflecken auf dem Antlitz, die Selbstbildnisse bei Lord Ilchester (1658) und weiland Lord Iveagh (um 1663). Die Breite des Vortrags wächst mit fortschreitendem Alter. Ein auflösendes Licht modifiziert die festen Formen.

Wie Rembrandt auf der Höhe seines Schaffens die Ausgestaltung einer Impression für eine geschlossene Bildwirkung verstand, sehen wir an dem



Porträt des Bürgermeisters Six von 1654 (Amsterdam. — Tafel). Jan Six ist im Moment des Ausgehens gegeben. Der Mantel hängt ihm über der linken Schulter. Nachdenklich schreitet er vorwärts. Das Licht strömt ihm entgegen und läßt einzelne Partien der Gestalt aufleuchten. Das Anziehen des Handschuhs ist in seinem kursorischen Charakter durch breit hingesetzte Pinselstriche in suggestivster Weise zur Anschauung gebracht. Dieselbe andeutende Behandlung erstreckt sich auf die Manschetten, Knöpfe und Tressen des Kostüms. Und hier kann es Rembrandt in der Leichtigkeit und Eleganz der Ausdrucksmittel mit einem Frans Hals aufnehmen. In voller plastischer Schärfe steht der gewaltige Kopf da, der gleichsam in den Blickpunkt des Beschauers gerückt ist. In bezug auf Verstärkung der Illusion durch impressionistische Darstellungsmittel kann man das Gemälde in Parallele zu der Radierung des Clement de Jonghe (Abb. S. 160) stellen.

Wir sehen dann, wie für das Stilllebenhafte, für das Rembrandt von früh an ein großes Interesse bekundete, die impressionistischen Bemühungen in den fünfziger Jahren Veränderungen in der Problemstellung herbeiführen. Man vergleiche in Gedanken die toten Pfauen in der Sammlung von Aynhoe-Park (England) oder die Rohrdommel des Dresdener Jägers (1639) mit dem geschlachteten Ochsen im Louvre (1655). In jenen Bildern wird der farbigen Körperschönheit und dem weichen Schmelz der Oberflächen, der ausgeglichenen Gesamtharmonie vor allem Rechnung getragen. Auf dem Schlachtstück sind die Flecke und Striche mit unerhörter Breite gegeneinandergesetzt. Das Banalste wird durch die ganz persönliche Art der Impression in eine rauschende und flammende Farbenorgie verwandelt. Natürliche illusionistische Wirkung und phantastische Imagination greifen ineinander.

Der Innenraum wird in der Malerei der späteren Zeit nicht in dem Maße Problem für die impressionistische Behandlung wie in der Radierung. Während es in den dreißiger und vierziger Jahren mit liebevoller Beobachtung der Einzelheiten und Anbringung von mancherlei Detail auf eine trauliche, warme Interieurstimmung abgesehen war, wird seit den fünfziger Jahren die Anlage des Innenraumes immer summarischer. Der Künstler begnügt sich oft mit geringen chaotischen Andeutungen. Aus dem unbestimmten Dunkel ihrer Umgebung tauchen die Figuren auf. Die menschliche Gestalt nimmt immer mehr das Hauptinteresse in Anspruch. Auf sie wird die ganze Wirkung konzentriert. Einzelfiguren in indifferenter Umgebung nehmen seit der Mitte der fünfziger Jahre überhand. Der die Gestalten umgebende Raum ist wie von einer schweren, rauchigen, alles verschlingenden Luft erfüllt. Aber das Raumganze wird als Ferneindruck erfaßt und danach gestaltet. Das

Auge ist vor allem auf die leuchtenden und unbeleuchteten Teile eingestellt. Das Licht windet sich durch die unbestimmte Raummasse hindurch. Es entsteht gleichsam ein Glänzen und Schimmern an sich, ohne daß die Träger dieses Geflimmers immer deutlich zum Bewußtsein kämen. Kubischer sind die Räumlichkeiten der Spätzeit nicht geworden. Aber in ihrer lichtbergenden atmosphärischen Erscheinung wirken sie illusionistischer. Die Wiedergabe des Verlaufes einer von einer bestimmten Lichtquelle ausgehenden Bestrahlung durch den Raum hin ist in ihrer Kompliziertheit mit den vielfältigen Reflexwirkungen erst seit den fünfziger Jahren bis in die letzten Konsequenzen durchdacht worden. Das ausgebildete Fleckensystem, wie es in der Petersburger Verleugnung Petri zutage tritt, sucht dem Reichtum der Reflexerscheinungen dieses in der Nacht bei künstlicher Beleuchtung sich abspielenden Vorgangs gerecht zu werden. Wie unausgeglichen und schrill wirken daneben Beleuchtungseffekte wie die der Grablegung oder Auferstehung Christi in der Münchener Passionsfolge der dreißiger Jahre.



REMBRANDT: CHRISTUS IN EMMAUS
Paris, Louvre

Für die Interieurbehandlung sind als Gegenbeispiele belehrend die beiden Emmausbilder des Louvre. In dem Bilde von 1648, einer der tiefsten religiösen Offenbarungen Rembrandts, trägt der umgebende Raum formal zur Steigerung des Eindrucks stark bei. Das Nischenmotiv ist nach dem Vorbilde der Italiener für die Feierlichkeit der Wirkung ausgenutzt.

(Man vergleiche das Tizian benannte Abendmahl in der Mailänder Brera Nr. 117.) In dem milden Goldlicht kommen alle Gegenstände ihrer Struktur nach deutlich zur Erscheinung. Auf dem weißen Tischtuch sammelt sich breit der hellste Glanz und reflektiert auf dem Antlitz Christi. Nirgends krasse Gegensätze. Alles ist harmonisch ausgeglichen.

Auf dem in den sechziger Jahren entstandenen Spätbild bleibt alles



REMBRANDT: CHRISTUS IN EMMAUS
Paris, Louvre

unbestimmt. Eine Raumimpression wird gegeben. Das Gemach ist wie von einem dunkeln Nebel durchflutet. Das durch das geöffnete Fenster einströmende rotgelbe Licht sendet nur einige Blitze in das Innere. Es läßt den Rücken des einen Jüngers aufleuchten, steht auf dem rechten Ärmel Christi und bestreicht einen schmalen Streifen der weißen Serviette. Um Christus herum scheint die dunstige Luft ein wenig heller zu fluktuieren. Auf das Aufflackern einzelner Partien innerhalb des allgemeinen

Dunkels ist alles angelegt. Die Wirkung kommt erst in einiger Entfernung zustande. Dann geht alles zusammen und ergibt die vom Künstler beabsichtigte Totalimpression, während das Bild von 1648 auf jede Distanz seine Geltung behält.

Mit einer Weiterbildung von Rembrandts Stil nach einer impressionistischen Richtung steht das Zurücktreten der linearen kompositionellen Elemente in der Spätzeit im Zusammenhang. Nachdem er in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre für eine geradezu klassische Kompositionsweise seine eigene Formel gefunden und hiermit in Bildern, wie dem barmherzigen Samariter und dem Emmaus von 1648 (beide im Louvre) einen Höhepunkt erreicht hat, lockert sich im Laufe der fünfziger und besonders in den sechziger Jahren die Harmonie des kompositionellen Gefüges. Ein Vergleich der beiden Emmaus-Abbildungen macht das auch deutlich. In der Petersburger Verleugnung ist es nicht so sehr auf eine Eurhythmie als auf die suggestive Wirkung eines Masseneindrucks abgesehen. Im übrigen blieb aber die Bewältigung der Wiedergabe bewegter Menschenmengen der Schwarzweißkunst vorbehalten. Und wie deutlich tritt dann der Verzicht auf kompositionelles Arrangement in dem Gemälde Hamans Ungnade aus den sechziger Jahren hervor (Petersburg, Eremitage): Drei männliche Halbfiguren, unter denen Haman fast den ganzen Vordergrund einnimmt, parallel nebeneinander gepflanzt, nach ihrer Erscheinungsweise in den Raumdistanzen differenziert.

Wenn auch verschiedentlich der Impression die formale Harmonie geopfert wird, so hatte ein Meister wie Rembrandt doch in seiner langen Schaffenszeit ein Gefühl für kompositionelle Werte in sich groß gezogen, das sich unwillkürlich und beinahe wohl unbewußt in den meisten Fällen einstellte. Die Werke seiner Spätzeit wurden in ihrer Mehrzahl nicht etwa von Zufallswirkungen abhängig. Er hat sich nie mit dem Zufälligen, wie es sich in der künstlerisch ungeordneten Wirklichkeit darbot, begnügt. Unterschiede, wie wir sie beobachtet haben, sind immer nur als graduelle und nach den charakteristischen Höchstleistungen von Rembrandt selbst in seinen verschiedenen Epochen bemessen aufzufassen.

Was Rembrandt im letzten Jahrzehnt seines Lebens hinsichtlich der Verbildlichung eines Wirklichkeitseindrucks im Gruppenporträt anstrebte, sehen wir an den Staalmeesters 1661, und dem Familienbild in Braunschweig 1668/69.

Die Staalmeesters (Abb. S. 177) verdanken wir dem offiziellen Auftrag für ein Gruppenbildnis der fünf Vorsteher der Tuchmacherzunft. Rembrandt hat daher hier alles irgendwie Extravagante vermieden. Die



REMBRANDT: DIE STAALMEESTERS
Amsterdam, Rijksmuseum

Korporation ist auf dem Podium des Zunftzimmers bei einer Amtshandlung im Verkehr mit einem außerhalb des Bildes zu denkenden Publikum begriffen. Jede Figur ist mit der Ausführlichkeit und plastischen Anschaulichkeit gegeben, als ob der Blick auf sie gerichtet sei. Keinerlei Verschwommenheit zugunsten einer Gesamtimpression. Die Anordnung ist sehr natürlich, gleichwie sich von selbst ergebend, aber die Wirkung beruht auf einer wunderbar durchgeführten Modulation bei der Verteilung der einzelnen Glieder. Rembrandt gestattet sich keinerlei Phantastereien wie bei der Nachtwache. Er ist bemüht, die Aufgabe so zu lösen, wie sie von ihm verlangt war: als repräsentatives Bild. Schauplatz ist der gegebene Raum bei natürlicher Lichtführung; kein extremes Helldunkel. Warmes Licht fällt von oben durch ein Fenster über dem Manne zuäußerst links. Aber die Hauptlichtquelle ist doch von vorn angenommen. Der höchste Glanz liegt auf dem Buche in der Mitte. Nach rechts zu abnehmende Helligkeit. Denken wir an die Nachtwache zurück, so zeigt sich, wie die Behandlung der Spätzeit in ganz anderer Weise mit Licht und Luft zu rechnen weiß. Wie ist im Gegensatz zu jener etwas einförmigen, harten Modellierung der Köpfe das weiche Inderluftstehen und die Wirkung des goldigen Sonnenlichtes auf das Fleisch durch die feinste Valeurbezeichnung zum Ausdruck gebracht. Welch ein Fortschritt in der Differenzierung von Farbennuancen und Reflexen! Man sehe, wie fein die Glanzlichter auf der Nase des stehenden Mannes, der das Buch hält, schimmern. Man verfolge, wie das Rot der Tischdecke auf der Handschuhmanschette des ganz rechts sitzenden reflektiert. Es ist nicht der schroffe Kontrast von Hell und Dunkel, sondern das vielfältige und lebendige Spiel von Zwischen- und Halbtönen, wie es mit der Entwicklung von Radierung und Malerei in den fünfziger Jahren erforscht worden ist, was die Grundlage für die Tonbildung abgibt. Am wenigsten befriedigt vielleicht die Veranschaulichung des Raumes. Die Distanzierung ist nicht ganz gelungen. Der hinter den Regenten stehende Diener scheint zwischen ihnen und der Wand eingezwängt. In der Detaillierung des Interieurs geht Rembrandt weiter als gewöhnlich in der Spätzeit. Das Ganze war auf ein Publikum, das alles möglichst deutlich sehen wollte, berechnet. Auch in der Technik ist er sehr zahm. Die Modellierung erfolgt in der breiten Fleckenmanier der Spätzeit. Aber die Verteilung der Flecken ist von größter Ausgeglichenheit, so daß bei einem Zurücktreten des einzelnen Pinselstrichs ein hohes Maß von Illusion erreicht wird. Rembrandt wollte unter Anwendung der von ihm gewonnenen impressionistischen Faktoren ein Bild von großer dekorativer Gesamtwirkung schaffen. Darauf sieht es auch die Farbenwahl ab mit dem pompösen Rot der gemusterten Tischdecke als stärkster Note.



REMBRANDT: FAMILIENBILD
Braunschweig, Galerie

Als Ganzes mehr im impressionistischen Sinne gemalt ist das letzte Werk Rembrandts, die Familie in der Braunschweiger Galerie (Abb. S. 179). Er gibt die Dargestellten in halber Figur, nimmt den Ausschnitt möglichst eng, damit der Blick die Gesamtheit leichter umfassen kann. Die räumliche Umgebung ist bis auf einige heute kaum noch wahrnehmbare Andeutungen von Gebüsch im Hintergrunde unterdrückt. Je nach dem Platz, den die Figuren einnehmen, und der Rolle, die sie spielen, wechselt die Behandlungsweise. Das Gesicht der Frau ist plastisch scharf herausgearbeitet, das des Mannes, der weiter entfernt steht, unbestimmter gehalten. Bewegung flutet durch die Gruppe. Der stärkste Bewegungseindruck geht von dem jüngsten Kinde im Zentrum des Bildes aus, das man auf dem Schoße der Mutter sich heben und sich senken zu sehen meint. Die andeutende Behandlung gibt dem Figürchen etwas Duftiges und bringt die Illusion der Bewegung zu suggestivster Wirkung. Die Farbendifferenzierung ist hier bis aufs äußerste gesteigert. Rembrandt gebietet als souveräner Dirigent über das reichste Orchester. Mit Pinseln, Spachteln, Fingern werden die Farben nebeneinander gesetzt, gedrückt, gerieben. In der Nähe bietet sich das Schauspiel eines schier unentwirrbaren Konglomerates von Pigmenten, aus dem es wie von Gold und Edelsteinen glüht und sprüht. In der richtigen Distanz kommt in wunderbarster Weise die Geschlossenheit eines bildmäßigen Eindrucks zustande.

Je reifer Rembrandt wurde, desto mehr trat das rein Artistische bei der Bildschöpfung für ihn in den Vordergrund. Der Höhepunkt seiner Kunst ist erreicht, als er durch die Farbe die höchste Intensivierung einer Stimmung bewirkt. Seelische Vertiefung verbindet sich mit impressionistischer Auffassung. Sein Impressionismus geht nur bis an eine bestimmte Grenze. Rembrandt ist nicht dahin gekommen, im modernen Sinne ein mehrfiguriges Gemälde von *einem* Standpunkt in rein subjektivistischer Weise als optischen Farbeneindruck zu fassen. Aber die Faktoren Licht, Luft, Raum, Bewegung hat er, wie wir sahen, impressionistisch für die Malerei verwertet.

VERMEER VON DELFT

Errungenschaften der impressionistischen Auffassung waren mehr oder weniger Gemeingut der holländischen Schule geworden. Das im einzelnen zu verfolgen kann nicht unsere Aufgabe sein. Was durch bahnbrechende Meister wie Frans Hals und Rembrandt entdeckt und geschaffen worden war, wurde durch eine Anzahl verschiedengearteter Maler aufgenommen und ver-

breitet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterstehen die meisten Künstler mehr oder weniger dem Einfluß Rembrandts, bewußt oder unbewußt. Bei der Vielseitigkeit seines Schaffens hatte er auf den verschiedensten Gebieten Muster aufgestellt.

Für das impressionistische Problem hat keiner von seinen Nachfolgern eine nennenswerte Bereicherung gebracht. Nur Jan Vermeer von Delft (1637—1675) ist nach dieser Richtung selbständig als Entdecker aufgetreten.



CAREL FABRITIUS: MANN MIT HELM
Petersburg, Sammlung Delaroff

Auch er ging in seinen Anfängen von Rembrandts Art zu sehen aus. Sie wurde ihm gewiß durch seinen vermutlichen Lehrer, Carel Fabritius, vermittelt, der bei Rembrandt in den vierziger Jahren studiert und dessen Malweise in sehr persönlicher Weise aufgenommen hatte. Fabritius liebte eine sehr breite Anlage und setzte die Valeurs in unverbundenen Flecken nebeneinander. Gemälde wie der männliche Kopf im Rotterdamer Museum und das Brustbild eines Mannes mit Helm in der Sammlung Delaroff (Petersburg) haben etwas von der Kraft Rembrandtscher Schöpfungen der fünfziger Jahre. Der goldbraune Ton liegt darüber ausgebreitet. In solch eine

warme Harmonie sind auch frühe Bilder Vermeers, wie „Die Kupplerin" der Dresdener Galerie (1656), zusammengefaßt: ein Werk von glühender Farbenpracht mit stark leuchtenden Tonflächen und Helldunkelwirkung, sehr kühn und breit in der Anlage.

Vermeers neues und eigentliches Problem stand dann aber in einem Gegensatz zur Rembrandtschen Kunst. Er wollte die Dinge nicht mehr unter der Wirkung eines künstlichen Helldunkels geben, sondern das klare natürliche kühle Tageslicht, das den Lokalfarben ihren Charakter beläßt, in sein Recht einsetzen. Auch hierin war Fabritius ein Vorläufer. Sein „Distelfink" von 1654 im Mauritshuis ist bei einem weißlichen Licht in hellen Tönen mit deutlicher Auseinanderlegung und Präzisierung der lokalen Farben zur Darstellung gebracht.

Vermeer bemühte sich, das Problem der hellen Tagesbeleuchtung für das Interieurbild zu verwerten. Rembrandt war in seinen späten Malereien einer Ausführung des Interieurs meist aus dem Wege gegangen und hatte sich mit Andeutungen begnügt. Künstler wie Pieter de Hooch und Nicolaes Maes bildeten unter seinem Einfluß das Interieurbild als selbständiges Gebiet weiter aus und behielten den goldigen Gesamtton und die Helldunkelstimmung bei. In ihren Räumen herrscht ein warmes gedämpftes Licht, und auf allem lastet die Schwere der Schatten. Vermeer führt ein grauweißliches Licht in seine Innenräume ein. Er hellt die Schatten auf, nimmt ihnen das Schwere und arbeitet mit einem System feinerer Reflexe. Dadurch wird alles bei ihm durchsichtiger und klarer. In der Ausführung geht er meist sehr ins Detail und arbeitet aufs sorgfältigste durch. Er hat ebensowenig wie jene Zeitgenossen ein Interieur als Gesamtimpression aufgefaßt. Man wollte nicht ein Raumbild nur als subjektiven optischen Eindruck in ein Spiel von Farben und Reflexen auflösen. Ein festes Formgefüge bleibt der Träger des farbigen Scheins. Die Anordnung nimmt aber auf eine Unterstützung des Zusammensehens Rücksicht. Ein hoher Grad von Illusionskraft kommt zustande. Das Figürliche wird niemals wie in unserer modernsten Malerei nur vom Standpunkt der Totalimpression und als Teileindruck bewertet. Deutlichmachung jeder Erscheinung bleibt immer ein Ziel dieser Kunst.

Ein neues technisches Verfahren für impressionistische Wirkungen hat Vermeer bei der Behandlung der Reflexe und Glanzlichter angewandt. Um den Glanz beleuchteter Flächen möglichst illusionistisch zur Geltung zu bringen, setzte er über die Lokalfarbe helle punktförmige Flecken und erzeugte dadurch das Vibrieren und Schillern des Glänzens. Es ist eine Pointilliermanier, wie sie Segers in seiner Weise für die Radierung verwandt hatte. Welch ein



VERMEER JUNGES MADCHEN MIT FLOTE

Fortschritt, wenn man daran denkt, daß ein Gerard Dou dabei stehen blieb, alles minutiös der Struktur nachzumodellieren, und, sobald er zwei Gegenstände voreinander schob, den ersten fertig auszuführen, ehe er den anderen darübermalte. Die Pointilliermanier Vermeers läßt sich an den meisten seiner Bilder wahrnehmen. Auf der sehr fett und pastos gemalten Köchin (Rijksmuseum, früher Sammlung Six), die wir für ein ziemlich frühes Bild halten (in der Periode nach 1656), sind die zitronengelbe Jacke, die blaue Schürze, das Kopftuch der Frau weiß, die Brötchen auf dem Tisch gelb pointilliert.



VERMEER: DIE LESENDE FRAU
Amsterdam, Rijksmuseum

Von dem größten koloristischen Interesse und wie eine Beleuchtungsstudie gedacht ist das reizende kleine, vor kurzem aufgetauchte Bild einer Frau mit großem Hut vor einem Gobelin, das eine Zeitlang im Mauritshuis ausgestellt war (Privatbesitz, Brüssel. — Tafel). Die am meisten beleuchteten Partien der blauen Sammetjacke und des Pelzbesatzes sind weiß pointilliert. Auf eine geringe Entfernung treten die Flecken ganz zurück und schmiegen sich in die Gesamtwirkung ein. Nur die Leuchtkraft der betreffenden Partien wird verstärkt. Die bloß andeutende Behandlungsweise geht hier weiter als bei den meisten

anderen Bildern. In dem Kolorit ist die größte Pracht entfaltet. Man fühlt sich an gewisse Bilder von Renoir erinnert.

Diesem breit und pastos gemalten Werke gegenüber zeigt die Mehrzahl der Gemälde einen sehr subtilen Farbenauftrag und große Ausgeglichenheit in der Behandlung. Alles ist in seinem farbigen Schein aufs feinste gegeneinander abgestimmt und schwimmt gleichsam in einer weichen Atmosphäre. Man denke an das Wunderwerk des „Mädchens mit dem Weinglase“ in der Braunschweiger Galerie. Zu derselben Stilgruppe gehört die „Lesende Frau“ im Rijksmuseum (Abb. S. 183), leider durch die Zeit sehr mitgenommen. Ein Bild, das die Fähigkeit des Künstlers für die Wiedergabe reicher Spiele von Reflexen in höchstem Maße offenbart. Es ist eine Harmonie in Blau. Eine Anlage in breiten Flächen bestimmt den ersten Eindruck. Aber welch eine Mannigfaltigkeit von Nuancen belebt die Flächen! An der Landkarte finden wir wieder die weiße Pointillierung. Die hellblaue Jacke der Frau gibt die Hauptnote an. Ein scharfes Licht strömt von links herein und läßt die graue Wand vorn hell aufleuchten. Die Jacke der Frau, auf der die am stärksten belichteten Stellen weißlich schimmern, reflektiert blau auf der Wand. Das Blau spiegelt sich in dem Rollenstab der Landkarte. Es kehrt wieder in dem Schatten, den der hinter dem Tisch stehende Stuhl auf die Wand wirft. Aber das Wort muß verzichten, alle die feinen Abstufungen dieses Blau zu umschreiben. Die übrigen Farben sprechen nicht stark mit. Der Rock der Frau ist matt olivgrün. An Brust und Ärmel trägt sie je ein gelbes Schleifchen. Auf dem Tisch blitzt neben der geöffneten Kassette eine Perlenkette auf. Ein bei Vermeer beliebter Effekt. Das, was die Franzosen enveloppé nennen, gibt dem Ganzen die wundervollste Weichheit. Wir kennen in der holländischen Malerei nichts Höheres an sensibler Verbildlichung und Psychologisierung einer Wirklichkeitsszene unter möglichster Annäherung an den realen Eindruck. Wie bei Rembrandt, nur mit anderen malerischen Mitteln, erhält das Naturbild das Ergreifende eines Stimmungsausdrucks.

Vermeer scheint, seinen Werken nach zu schließen, ein Pfadsucher, Experimentator und Raffiné gewesen zu sein. Ganz originell wie seine Interieurbilder sind auch die zwei Landschaften, die er hinterlassen hat, die Straßenszenerie der Sammlung Six und die „Ansicht von Delft“ im Mauritshuis, denen sich nichts an die Seite stellen läßt.

In dem Delfter Stadtbild (Abb. S. 185) hat er von dem impressionistischen Verfahren einen weitgehenden Gebrauch gemacht. Er sah davon ab, die Landschaft vornehmlich auf einen Ton zu stellen wie Goyen oder



VERMEER: ANSICHT VON DELFT
Haag, Mauritshuis

Rembrandt, und damit das bindende Element für die Farbenskala zu erhalten. Vielmehr wollte er gerade die lokalen Farben in voller Intensität und höchster Brillanz zur Geltung bringen. Er nahm die Stadtansicht von Delft als Fernbild jenseits eines Wassers auf. Und dieses Fernbild gestaltete er der Impression gemäß aus. Ein buntes Gemisch von Häusern, Giebeln, Dächern, Türmen in Rot, Gelb und Blau. Die Formen treten klar heraus, sind aber der Unbestimmtheit der Ferne gemäß modifiziert und ihrer malerischen Erscheinung nach beobachtet. Sonnenglanz liegt über dem Ganzen ausgebreitet, nicht der goldige harmonisierende Glanz der untergehenden Sonne, sondern das scharfe neutrale Tageslicht, das die Farben in ihrem Eigenwert möglichst wenig beeinträchtigt. Das Licht kommt von vorn rechts. Wunderbar ist es, wie die Intensität der Helligkeit bis in die weiteste Ferne gewahrt bleibt. Wunderbar der Zug der grauweißen Wolken an dem blauen Himmel. In matterem Abglanz taucht dann das Stadtbild noch einmal in der Spiegelung des bläulichen Wassers auf. Vermeer ist der erste, der es fertig bringt, vorn ein beleuchtetes helles Stück Land zu geben, ohne einer dunklen Vorderfläche als Repoussoirs zu bedürfen. Der glatte gelbe Boden im Vordergrund, die ruhige Wasserfläche mit den Schiffen, das bewegte Stadtbild, das vereinigt sich zu einem Gesamteindruck von strahlender Farbigkeit und dekorativem Reichtum. Die Totalimpression ist nach allen Seiten festgehalten und zu der höchsten Illusion geführt. Der Pointilliermanier hat sich der Künstler in weitgehendem Maße bedient. Er hat sie benutzt, um der Häusermasse schimmernden Glanz zu verleihen. Die Schiffe sind ganz aus kleinen Flecken zusammengesetzt. Dadurch gibt er ihnen ihre natürliche Buntheit und bewirkt, daß sie den Valeurs nach in dem Gesamteindruck aufgehen. Sie sind nicht wie bei den meisten holländischen Landschaftern stumpf und unfarbig, noch stören sie durch eine zu aufdringliche Plastik die malerische Ökonomie.

Keine andere Landschaft der holländischen Schule zeigt in bezug auf Farbigkeit das impressionistische Prinzip so weit geführt und kommt den malerischen Tendenzen der Gegenwart so nahe wie diese Ansicht von Delft. Die Aufgabe, ein Stück Natur seinem malerischen Eindruck nach zu interpretieren, ist durch eine feine und höchst sensible Künstlerpsyche in der wirkungsvollsten Weise bis zu dem damals Erreichbaren geführt worden.

Das Bild ist die hohe Schule für die moderne holländische Landschaftsmalerei geworden. Es bildete einen Anknüpfungspunkt an die Vergangenheit. Man kann seine Wirkungen in einer ganzen Anzahl von künstlerischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts verfolgen.

DAS 18. JAHRHUNDERT

Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts bemerkt man einen allgemeinen Tiefstand in der europäischen Malerei. Man meint, das Gefühl für das Malerische sei eingeschlafen. Selbst in Holland, wo es während des 17. Jahrhunderts so durchgängig verbreitet war, hat es sich gänzlich erschöpft. Erscheint es nicht fast unbegreiflich, wie sich ein Volk, das eben einen Rembrandt unter sich gesehen hatte, für die geleckte Malerei und die akademischen Süßlichkeiten eines Adriaen van der Werff begeistern konnte? Rembrandt selbst hatte ja gegen Ende seines Lebens, als seine Kunst auf den verwegensten Pfaden die prangenden Zaubergärten der Koloristik erschloß und die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele entschleierte, bei der Allgemeinheit seiner Landsleute kein Verständnis mehr für seine Probleme gefunden. Man sah in seiner genial andeutenden Valeurmalerei nur ein Nichtvollendenkönnen und beklagte sich über das unfertige Aussehen seiner Bilder. In das Allerheiligste seiner Kunst, das hinter einer realistischen Naturauffassung verborgen lag, vermochte man nicht vorzudringen. Sein Wirklichkeitsgefühl wurde als abstoßend empfunden. Selbst die, welche seine unmittelbare Unterweisung genossen hatten, verfolgten zum Teil den Weg, den er anzeigte, nicht weiter. Sein Schüler Samuel van Hoogstraten beurteilt in seiner „Einführung in die hohe Schule der Malkunst“ (Rotterdam 1678) den Meister ganz verständnislos, von einem akademischen Standpunkt: „Hätte er doch die Theorie etwas besser verstanden; denn derjenige, der sich nur seinem Auge und seiner angeblichen Erfahrung überläßt, begeht Fehler, die den Spott der Schüler und der Meister erregen, um so mehr, weil diese Kenntnisse sich so leicht erwerben lassen.“ Um eines angeblichen Mangels an theoretischen Kenntnissen willen wagte man es mit einem Rembrandt zu rechten. Darüber verkannte man das Einzige, was nur er besaß. Die Zeit war einer ehrlichen Naturwiedergabe nicht mehr günstig. Über das Wahre stellte sie eine abstrakte Schönheit. Rembrandts Realismus hatte für

sie etwas Verletzendes. Ein holländischer Verseschmied, A. Pels, warf in einem didaktischen Gedicht (1681) seinem Landsmanne vor, daß er sich für seine weiblichen Akte nicht an eine antike Venus gehalten, sondern irgendeine beliebige Wäscherin oder Torftreterin zum Modell genommen hätte.

Holland rettete nichts von seiner großen Malerei in das neue Jahrhundert hinüber. Es war, als ob Rembrandt nicht gelebt hätte. Er, so gut wie alles andere, wurde nach einem akademischen Maßstab beurteilt. Und diesen Maßstab holte man sich aus Frankreich.

FRANKREICH

Nachdem Frankreich unter Ludwig XIV. die politische Hegemonie erlangt hatte, wurde es tonangebend auch für die bildenden Künste. Die herrschende Richtung in Literatur und Kunst war der Klassizismus, der seine Hauptkräfte aus der Antike, so wie man sie damals verstand, und aus der italienischen Renaissance zog. Der Ausbildung des Malerischen ist er nicht günstig. Er legt vornehmlich auf die formalen Werte, zeichnerische und plastische Durchbildung der Formen Gewicht. Auf solcher Basis breitete sich eine repräsentative, pomphafte, in falsch verstandenen Schönheitsrhythmen schwelgende, aber innerlich leere und den eigentlichen koloristischen Prinzipien abgekehrte Malerei aus. Durch die Gründung der französischen Akademie erhielt diese ihre feste Stütze.

Aber solchen akademischen Klassizismus kann die Malerei auf die Dauer nicht dulden, wenn sie sich nicht selbst ihr Grab graben will. Das Rokoko lehnte sich gegen die hergebrachte steife Formalistik auf. Der Umschwung wurde herbeigeführt durch einen französierten Vlamen, Antoine Watteau (1684—1721), der in Valenciennes zur Welt kam, einer vlämischen Stadt, die erst kurz zuvor von Frankreich annektiert worden war. So erwuchs er inmitten niederländischer Tradition. In seiner Heimat konnte er genug vlämische Bilder um sich herum sehen. Und seine ersten Versuche bewegten sich in der Richtung Teniersscher Genremalerei. Aber was er dann in Paris kennen lernte und erlebte, war erst geeignet, alle in ihm schlummernden Eigenschaften zu wecken, seine Phantasie da, wo sie am empfänglichsten war, zu befruchten, und seinen Stil zur Ausbildung zu bringen. Claude Gillot, Dekorateur an der Oper, bei dem er eine Zeitlang arbeitete, vermittelte ihm die leichteren, eleganteren Formen der Régence. Er nahm sie auf, bildete sie weiter und verlieh ihnen eine neue Anmut. Was er berührte, erhielt einen ganz persönlichen Zauber. Als Dekorateur erfand er bewegte, biegsame,



von sprudelnder Laune erfüllte Gebilde, die, von dem schweren Tektonismus der vergangenen Zeit gelöst, eigenen freieren Gesetzen der Harmonie folgten und durch jene Grazie beflügelt wurden, die dem Rokoko sein Gepräge gab.

War das Kennzeichen der Epoche Ludwigs XIV. Würde, so das des Rokoko Grazie. Grazie wurde das Bestimmende für das Leben wie für die Kunst der neuen Zeit. Man suchte ihr auf jede Weise Ausdruck zu geben: in dem Auftreten und Gebaren der Menschen, dem sich die Kleidung anpaßte, in der Geselligkeit, im Gespräch, in der Galanterie. Grazie ist etwas Bewegliches. Ihre Reize sind an Bewegung gebunden. Ihren Höhepunkt erreicht sie in einem flüchtigen Moment. Watteau ist in seinen Figurenbildern der Entdecker und glücklichste Verkünder der spezifisch französischen Rokoko-Grazie geworden. Er brachte jenes Genre von scènes galantes auf, mit Typen aus der Welt, in der man sich nicht langweilt, Männlein und Weiblein, die sich den Genüssen des geselligen Lebens schwelgerisch hingeben, aber durch die Phantasie in eine poetische Verklärung gerückt erscheinen. Die Freuden dieser Menschen haften ganz an irdischen Dingen; die Liebe, nicht als starke Leidenschaft, sondern als tändelndes Spiel, steht im Vordergrund. Und dieses Spiel der Galanterie und Erotik kleidet sich in die anmutigsten, reizvollsten, heitersten und verführerischsten Formen. Jede Wendung des Kopfes, jede Biegung der Glieder, das Auf und Ab fließender Gewänder dient dem Wohlgefallen des Auges. Ein Rausch von Seligkeit scheint die Wesen zu erfüllen und auch die Luft, die sie umgibt, die Gärten, Haine und Wiesen, die Schauplätze ihrer Kosestunden, zu durchzittern.

Wenn es auch vor allem die poetische Phantasie des Künstlers ist, denen diese Szenen und Gruppen zu verdanken sind, so fand er doch zweifellos die Grundlagen für solche Anmut des Verkehrs, die Grazie des Auftretens in der damaligen Pariser Gesellschaft. Was er malte, ging in letzter Linie auf Erlebnisse seiner Augen zurück. Es hat überzeugende Wahrheit in einem höheren, künstlerischen Sinn. Die Vorgänge bekommen das Typische, das sie zum echten Ausdruck ihrer Zeit macht. In einer Szene wie dem „Frühstück im Freien“ (Berliner Galerie. — Farbentafel) lebt der ganze bewegliche Geist des 18. Jahrhunderts.

Indem Watteau eine neue Grazie in farbenpoetischen Schöpfungen zu bannen suchte, mußte er erst künstlerische Darstellungsmittel dafür ausfindig machen. Mit dem schwerfälligen Rüstzeug der akademischen Malerei ließ sich den auf die Reize der Bewegung gestellten Erscheinungen koloristisch nicht beikommen. Er schuf sich neue Ausdrucksmöglichkeiten in der Zeichnung und im Kolorit.

Seine ersten Eindrücke gab er in skizzenhaften Zeichnungen wieder. Gegenstände der Natur machte er sich in ihren charakteristischen Zügen klar und legte sie danach fest. Er besaß eine glänzende zeichnerische Begabung. Verschiedene Materialien mit mannigfachen Kombinationen, Kohle, Kreide, Feder, Tusche, hat er für seine Blätter verwandt. Und es gibt mancherlei Variationen von der ersten flüchtigen Notiz bis zu den mit mehreren Farben sorgfältiger durchgeführten Arbeiten. Ein sicherer Geschmack leitete ihn in der Wahl seiner Mittel. Er hat eine große Menge Zeichnungen hinterlassen, die sein reiches Studienmaterial enthalten. Meist sind es Einzelgestalten, Männer oder Frauen in irgendeiner charakteristischen Haltung oder Bewegung ergriffen, wie der zweimal aufgenommene Violinspieler auf der Zeichnung des Herrn Doucet. Wie sind die momentanen Manipulationen der Hände bei dem Stimmen der Geige getroffen. Das ist mit dem Auge eines Impressionisten gesehen, und der Stift weiß mit den leichtesten Andeutungen das Kursorische der Bewegung einzufangen. Auf der unteren Zeichnung ist die Wirkung der den Wirbel drehenden Hand, die nur flüchtig skizziert ist, suggestiver als auf der oberen.



WATTEAU: ZEICHNUNG
Paris, Sammlung Doucet

Aus dem Material der Zeichnungen schöpfte er für seine Bilder. In der Zeichnung sind die verschiedenen Einzelmotive schon völlig durchgebildet. Hier gibt er sich am unmittelbarsten. Seine Strichführung besitzt die pikantesten Reize und weiß dem Charme graziöser Bewegungen in wunderbarer Weise beizukommen. Für das Neue, das er brachte, hat er eine neue zeichnerische Ausdrucksweise gefunden. Indem sein Auge in sensibler Weise auf bewegte Eindrücke reagierte, schuf er aus spezifisch französischem Stilgefühl heraus eine impressionistische Technik.

Die Gemälde sind zum großen Teil Kombinationen und malerische Arrangements aus den Einzelstudien. Der Künstler sucht auch in ihnen stellenweise das impressionistische Element zum Ausdruck zu bringen. Aber es kommt nur bei der einzelnen Figur zur Geltung. Bei größeren Menschenansammlungen, wie auf dem wundervollen vielfigurigen Menuett der Galerie von Dulwich-College, kann man immer die Einzelstudien herausschälen. Von früh an strebt er einem wirklichen Kolorismus zu. Er sagte sich von dem herrschenden Akademizismus ganz los und erkor sich als Führer die großen Koloristen der Vergangenheit. Während er bei Claude Audran als Gehilfe im Palais du Luxembourg malte, wurde er mit dem dort befindlichen Rubensschen Zyklus der Maria von Medici (Louvre) genauer bekannt. Rubens wirkte stark auf seine Phantasie. Aus seiner von rauschendem Leben durchfluteten Kirmeß, die heute im Louvre hängt, kopierte er eine bewegte Gruppe in Rötel (Louvre, Zeichnungssammlung, Don. His de la Salle Nr. 297). Während er im Hause des Mäcen Crozat lebte, hatte er Gelegenheit, von dessen reicher Sammlung alter Bilder Nutzen zu ziehen. Dort gab es auch genug von den großen italienischen Meistern zu sehen. Er schließt sich nicht an einen bestimmten Künstler oder eine Richtung an. Aus dem Studium der alten Meister erwächst ihm ein ganz eigener persönlicher Stil, der seinem Darstellungsgebiet angepaßt ist. Selbständige Naturbeobachtung gab den Ausschlag.

Zunächst verzichtet er auf die akademische, die Objekte möglichst in eine Ebene zusammendrängende und die einzelnen Glieder linear verbindende Komposition. Er verteilt die Gegenstände freier im Bilde. Die Tiefendimension läßt er in bedeutsamer Weise mitsprechen und nutzt den die Figuren umgebenden Raum malerisch mit aus. Wie er auf dem kleinsten Stück die Dinge zu distanzieren weiß, ist erstaunlich. Er bringt eine neue Raumillusion in die Malerei des 18. Jahrhunderts.

Das kam auch seinen Landschaften zugute. Er hat dafür nicht in jedem Falle besondere Naturstudien gemacht. Das meiste ist nach bestimmten Rezepten hergestellt, komponiert und zum Teil dekorativ behandelt. Aber er

arbeitet immer auf räumliche Tiefe hin. Den Eindruck des Fernbildes sucht er durch seine malerische Technik hervorzurufen. Alles wirkt wie durch Schleier gesehen, das Entfernte nebelhaft zerflossen. Aus duftiger Atmosphäre scheinen die Dinge aufzutauchen. Und was er in seiner Phantasie mit poetischem Gefühl erschaut, gestaltet sich ihm im Bilde als Impression.

Als Kolorist mußte er bedacht sein, dem, wofür seine Sinne am empfänglichsten waren, malerische Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen: Glänzen und Flimmern seidener Stoffe, Spielen von Reflexen, Gekräusel weißer Puderperücken, Flattern von Schleifen und Bändern. Wir sehen ihn in kleinen Bildern oft mit kleinen, meist in Strich- oder Hakenform nebeneinandergesetzten Farbentupfen modellieren und damit einen großen Reichtum an Nuancierungen gewinnen. Es glüht und sprüht aus rauschenden Stoffgebilden. Darin hat die Fleckenanlage zuweilen eine gewisse Verwandtschaft mit der Technik Tintorettos — für ein kleines Format zubereitet. Den Venezianern hat er überhaupt manches zu verdanken. Stoffliche Qualitäten weiß er je nach ihrer Erscheinung erstaunlich zu differenzieren. Auf der Toilettenszene der Wallace-Collection (Abb. S. 193) zeigt das graue Fell des Hündchens, das blaue Gewand darunter, das weiße Hemd eine virtuose impressionistische Darstellungsweise. Wie ist das breit und fleckig gemalt! In der Farbenwirkung berührt das Bild ganz modern.

Manche Partien in den Gemälden, besonders die Köpfe, sind wie mit dem spitzen Pinsel eines Miniaturisten detaillierend durchgeführt. Im kleinen gibt er sich am besten und genialsten. Er verleiht seiner Technik eine Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, daß sie mit farbigem Ausdruck den feinsten und leisesten Regungen französischer Grazie beizukommen vermag. Das Pikante liegt bei ihm nicht nur in der Wahl des Vorwurfs, dem Stofflichen, sondern auch in der Malweise; sie hat Esprit. Der Rausch des Lebensgenusses symbolisiert sich in einem Farbenrausch.

Diejenigen, die man als Watteaus unmittelbare Nachfolger ansehen kann, die Lancret und Pater, sind nicht viel mehr als seine Imitatoren gewesen. Das ganze 18. Jahrhundert steht auf seinen Schultern. Er hat der Malerei des Rokoko ihren Stil, ein neues Stoffgebiet, die bewegliche mondäne Anmut geschaffen. Sein Kolorismus ging aber nicht als allgemeines Erbe an die Zeit über.

Tonangebend wurden für das Jahrhundert die Künstler, die aus der Schule Lemoynes hervorgingen: Natoire und besonders Boucher. Sie verbanden eine akademische Komposition und Formgebung mit der freieren, leichteren, gefälligen Ausdrucksweise, die Watteau ausgebildet hatte. Das



WATTEAU: TOILETTENSZENE
London, Wallace-Collection

Malerische sehen sie vorwiegend in einer äußerlichen Zusammenstellung eines Vielerlei von Gegenständen (foullis). Koloristen im eigentlichen Sinne sind sie nicht gewesen. Dem Inkarnat z. B. ließen sie alle eine fast gleichmäßige Behandlung zuteil werden. Sie operierten mit dem „ton rose", der den Körpern ein süßliches marzipanenes Aussehen verlieh und mehr den Wünschen einer lüsternen Sinnlichkeit entgegenkam als einen starken naturwahren Eindruck hervorrief.

Den Namen eines Koloristen darf in der ersten Hälfte des Jahrhunderts neben Watteau nur noch einer beanspruchen: Chardin (1699—1779). Er hat den Sujets der galanten Feste und der ebenso galanten Mythologien ein neues realistisches Gebiet angereiht: das bürgerliche Genrebild. Aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen und immer in kleinen Verhältnissen lebend hat er das geschildert, was in seinen Kreisen vorging, was er in seiner Umgebung beobachtete. Die dekorative Malerei, in der sich die meisten Rokokokünstler betätigt haben, lag ihm nicht. Er hat die im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr hervortretende Bourgeoisie zuerst in die Kunst eingeführt. Seine Zeit frappierte er durch die Wahrheit seiner kleinen Genrebilder. Ein Kritiker jener Tage bemerkte gelegentlich einer Ausstellung von Chardinschen Gemälden: „Es tritt nicht eine Frau aus dem Volke davor, die nicht glaubt, daß ihre Gestalt die Idee dazu gegeben hat, die darin nicht ihren häuslichen Zug, ihre Manieren, ihre täglichen Beschäftigungen, ihre Moral, ihr Mobiliar, ihre Garderobe erkennt."

Wir sehen heute, daß auch in Chardins Darstellungen immer etwas von dem Chic und dem graziösen Sinn des Rokoko, dem sich niemand entziehen konnte, mit einfloß. Alles ist blitzsauber und appetitlich bei ihm. Seine Köchinnen, Aufwärterinnen, guten Hausfrauen sind alle in Szene gesetzt, um menschlich zu gefallen. Zwischen die Naturanschauung und die Reproduktion eines Natureindrucks schob sich aus der Phantasie des Künstlers heraus ein die Dinge ins Anmutige und Heitere stilisierendes Element, das allgemein in der Zeit lag.

Wenn sein Realismus, mit den Augen unserer Zeit angesehen, auch ein beschränkter ist, so hat er sich doch mehr als ein anderer Maler des 18. Jahrhunderts in die einfache Wirklichkeit vertieft. Er hat einen zarten Sinn für das Kleine, Heimlich-Trauliche, Stilllebenhafte. Die Dinge haben für ihn ihr Interesse als malerische Erscheinungen, an einer bestimmten Stelle im Raum, unter einer bestimmten Beleuchtung gesehen. Als echter Kolorist sucht er ihren Reiz zu fassen, indem er sie auf ihre farbigen Valeurs hin beobachtet.

Da ihn alles, was er um sich sieht, als malerische Erscheinung fesselt, so zieht ihn das Unbelebte in gleichem Maße wie das Belebte an. So wurde er der große Stilllebenmaler, der größte zwischen den Niederländern des 17. Jahrhunderts und Manet. Seine Stillleben sind weniger arrangiert als die der alten Holländer. Er sieht es nicht auf starke dekorative Effekte ab wie Kalf oder Heda. Alles ist ungemein einfach, natürlich zusammengestellt und ohne jeden Aufputz schmückender Kleinodien. Aus ein paar Gegenständen der Küche, Töpfen oder Flaschen, aus Früchten, Gemüse und Blumen, Wildpret oder Vögeln weiß er ein Bild von packender Naturtreue und feinstem koloristischem Geschmack zu machen. Die farbige Stimmung ist aus dem Eindruck vor den Dingen heraus entwickelt. Das bescheidenste Ensemble ergibt im Bilde eine diskrete Schönheit, die auf das zarteste Ineinandergreifen der malerischen Werte gestellt ist. Die Berliner Galerie hat vor kurzem ein prächtiges Küchenstück von ihm erworben (Abb. S. 196). Auf einem Tisch ein kupferner Kessel, eine dunkle Flasche, in der sich die Gegenstände der Umgebung spiegeln,



CHARDIN: LA MÈRE LABORIEUSE
Paris, Louvre



CHARDIN: STILLLEBEN
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

davor zwei gelbe Äpfel, eine irdene Schale mit Eiern, über die eine Lauchstaude gelegt ist. Wie ist die stoffliche Substanz der Äpfel koloristisch interpretiert! Ein Meisterwerk feinster Beobachtung bietet die Wiedergabe der Lauchwurzeln mit ihren zarten Tondifferenzierungen. Das ist das Werk eines Malers, dessen Auge auf die optischen Eindrücke der Außenwelt reagiert.

Der literarische Vertreter Chardinscher Kunstanschauungen ist bis zu einem gewissen Grade Diderot gewesen. Chardin ist der eigentliche Held in Diderots kunstkritischen Schriften, der Meister, um den sich alles gruppiert, der den Maßstab abgibt für alles, was in seiner Richtung liegt. Beide waren befreundet, und es ist anzunehmen, daß aus ihren Gesprächen manche Bemerkung des Malers in Diderots Schriften übergegangen ist. Nicht als ob Diderot die Kunstanschauung Chardins systematisiert hätte. Diderot war überhaupt nicht zum Systematisieren geneigt. Er war auch ein viel zu lebendiger, unruhiger, wirbelnder Geist, als daß er sich auf eine bestimmte Anschauung festgelegt hätte. Was ihn nach irgendeiner Richtung anzog oder was seiner philosophischen Tendenz entgegenkam, das verteidigte er. Wo ihm etwas von vornherein widerstand, wie die Galanterie des Rokoko und ihre Vertreter, da bekämpfte er es, auch wenn es in der verfeinertsten und

anmutigsten Form auftrat. Eine Fülle von Widersprüchen gibt es in seinen Kunsturteilen, eine Enge und zugleich eine Weite des Geschmacks. Unbegreiflichkeiten für uns wie seine Begeisterung für das moralisierende Genre von Greuze sind aus seinen literarischen und sozialen Tendenzen heraus zu erklären. Aber er sah die Kunst gewiß nicht nur literarisch an. Er hatte ein echtes Verhältnis zur Malerei; er hatte ein an Chardin und durch Chardin geschultes Auge. Und sein Gefühl für das Malerische war sicherlich feiner als das Goethes, der in seiner Übersetzung des „Versuchs über die Malerei" — die eigentlich keine Übersetzung ist — in gar zu pedantischer Weise gegen ihn polemisiert, ohne doch das eigentlich Wertvolle in seinen Kunsturteilen herauszuarbeiten.

Diderots Schriften geben einen Maßstab dafür, welch Verständnis für das eigentlich Malerische in gewissen Kreisen Frankreichs damals vorhanden war. Manches darin trifft den Nagel auf den Kopf und berührt uns mit seiner ausgesprochen koloristischen Tendenz ganz modern. Diderot sucht das Malerische in der Natur sowohl wie in der Kunst. Er schreibt dem Maler vor, sein Kolorit aus der Natur abzuleiten. Der Wiedergabe von Licht und Luft weist er ihre Bedeutung für ein naturwahres Kolorit zu. Der Wert der Reflexe kommt ihm völlig zum Bewußtsein. Wer könnte nicht heute noch mit Teilnahme die Stelle des Essai sur la peinture (Œuvres, Paris 1798, XIII p. 400) lesen, wo er mit sensibelstem Nachempfinden die Beleuchtungseffekte ausmalt, die entstehen, wenn die Sonnenstrahlen durch die Kronen der Bäume gleiten, und jene reizvollen Reflexe und mannigfachen Spiele zwischen Licht und Schatten hervorrufen. Er sagt den Malern, daß es keine neutralen Schatten gibt, daß die Schatten auch ihre Farben haben.

Bei Diderot findet sich schon jenes bedeutsame Gesetz für das Kolorit formuliert, daß zwischen allen Tönen in einem Bilde eine Relativität bestehen müsse. Kein Ton hat für sich Geltung, sondern erhält seinen Wert erst in Beziehung auf das Ganze. An einem Beispiel hat er die Notwendigkeit der Proportionalität aller Farben für die Harmonie eines Bildes erläutert.

Er unterscheidet zwei Arten der Malerei. Erstens die genau detaillierende, die alles deutlich von einem nahen Standpunkt aufnimmt; er nennt diese la belle peinture, véritable imitation de la nature. Zweitens die, welche die Natur nachahmt, indem sie sie aus einer gewissen Distanz ansieht, die Details nur deutlich wiedergibt, insoweit sie von dem bestimmten Punkt des Auges aus bemerkt werden können. Auch diesem Verfahren weiß er gerecht zu werden: c'est celui du fameux Rembrandt. Ce nom seul en fait suffisamment l'éloge. Das, was wir impressionistische Malerei nennen, findet damit seine

Würdigung. Aber daß er mit einer in ihren Konsequenzen weitergehenden impressionistischen Darstellungsweise nicht mehr sympathisierte, zeigt die Kritik, die er an Hubert Roberts Bild: „Der Brand der Oper“ (Abb. S. 206) im Salon von 1781 übte. Es war ihm zu unbestimmt.

Als echter Amateur hat Diderot auch Geschmack an der Skizze, die er in bezug auf Unmittelbarkeit und Feuer über das fertige Gemälde stellt (Salon 1765, S. 247).

Das Technische war für ihn aber immer nur Mittel zum Zweck in der Malerei. Er fordert einen Eindruck auf die Seele: La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin. — Das berührt sich mit einem Ausspruch, der von Chardin überliefert ist: On se sert des couleurs; on peint avec le sentiment.

In der Porträtmalerei treffen wir neben der im allgemeinen repräsentativen Richtung dieses Gebietes impressionistische Tendenzen bei dem Pastellisten Maurice Quentin de la Tour (1704—1788). Er hat die bewegliche Grazie des Rokoko mit neuen Mitteln im Bildnis zum Ausdruck gebracht. Die Erfolge der Rosalba Carriera in Paris (1720/21) veranlaßten ihn sich ganz der Pastellmalerei zu widmen. Das französische Pastellporträt hat er zu höchstem Glanze gebracht. Die Pastelltechnik bietet der Bildnisaufnahme gewisse Vorteile. Der Maler bedarf keiner besonderen Vorbereitungen; er ist mit seinen trockenen Stiften in jedem Moment zur Arbeit bereit. Da man Pastellfarben nicht auf der Palette mischen kann, so sieht sich der Künstler vielfach genötigt, verschiedene Töne in dem Bilde so nebeneinander zu setzen, daß durch das Auge eine optische Mischung vollzogen wird. Stark in die Farbe gehen kann man nicht. Das Pastell hat einen hellen Charakter. Die meisten Maler bringen es nicht über eine süßliche Flauheit. Das 18. Jahrhundert gewöhnte sich an die lichte Pastellfärbung und gewann eine Vorliebe dafür.

La Tour hat die Pastellwirkungen in origineller Weise auszunutzen verstanden. Ihm gelang es auch eine gewisse Kraft damit zu verbinden. Er ist der größte Pastellist des 18. Jahrhunderts. Schon zu seiner Zeit war er als Porträtist außerordentlich beliebt, wenn auch die akademische Richtung ihm anfangs feindlich gegenüberstand. In der Gesellschaft spielte er als interessante Persönlichkeit und Causeur eine Rolle. Er wird als eingebildet, eitel, schrullenhaft, aber höchst witzig und geistvoll geschildert; vielleicht eine Natur in der Art wie Whistler. Einen großen Teil der französischen Gesellschaft hat er porträtiert: Abbés, Generalpächter, elegante Damen, Tänzerinnen usw.

Bei Persönlichkeiten, wo es auf kompliziertere Charakteristik und seelische Vertiefung ankommt, Denkern und Dichtern, versagt er.

Er sah davon ab, seine Modelle in der statiösen Haltung und mit dem reichen und prächtigen Arrangement der Umgebung aufzunehmen, wie es die Gesellschaftsmaler in der Art eines Nattier liebten. Alles Beiwerk wurde sehr beschränkt. Der Hauptakzent ist in den Kopf verlegt. La Tour suchte irgendeinen bestimmten Zug des Menschen, ein momentanes Mienenspiel zu treffen. Den Modemalern gegenüber drang er auf ein natürlicheres Sichgeben der Persönlichkeit. Zu Diderot äußerte er einmal, daß „die Sucht die Natur zu verschönern und zu übertreiben sich abschwächte in dem Maße, als man mehr Erfahrung und Geschicklichkeit erwürbe, und daß eine Zeit käme, wo man sie so schön fände, so einheitlich, so gebunden selbst in ihren Fehlern, daß man dazu neigte, sie so wiederzugeben, wie man sie sähe“ . . .

Diderot nannte La Tour einen magicien. In der Tat hat es etwas Faszinierendes, wie er mit sprühender Lebendigkeit arbeitet und mit den Stiften in geistvoller Weise die feinsten Nuancen einschreibt. Der Geschmack, der ihm zu Gebote stand, gibt allem einen pikanten Reiz.

Man hat zwei Arten von Porträtdarstellungen bei ihm zu unterscheiden: sorgfältig durchgeführte und glatt ausgefeilte Bilder, die dem Geschmack des kaufkräftigen Publikums nach höchster Vollendung angepaßt sind, und skizzenhafte Anlagen, die sogenannten Préparations, Niederschriften vor der Natur. Die letzteren, von denen sich die meisten in dem Museum seiner Vaterstadt Saint Quentin befinden, rivalisieren in bezug auf geniale Leichtigkeit der Mache, Verve der Strichführung mit dem Besten, was das 18. Jahrhundert hervorgebracht hat. In ihnen lebt sein Persönlichstes. Sie wenden sich an den artistisch Fühlenden. Hier gibt er den Eindruck, den er von einem Menschen empfangen hat, mit voller Unmittelbarkeit geistvoll andeutend wieder. Man betrachte das Köpfchen der Madame Favart, der galanten Schauspielerin, die mit ihrer Gunst nicht kargte (Saint Quentin. — Abb. S. 200). Ein Zug eroberungslustiger Koketterie spielt um den sinnlichen Mund mit den stark roten Lippen in dem niedlichen leeren Gesicht, aus dem zwei dunkle geistlose Augen blicken. Wie ist das Kleinliche dieser Koketterie getroffen! Eine momentane Impression liegt der Wiedergabe des Künstlers zugrunde. Die Nuancierung des Gesichtes durch die Pastellstriche macht sich im Original viel stärker bemerkbar als in der Abbildung. In der Gegeneinanderstellung der Töne wird der höchste Geschmack entfaltet. Das Inkarnat, das grau gepuderte Haar mit dem weißen angedeuteten Schleier, der blaue Fond ergibt zusammen das reizvollste Farbenensemble. Stellenweise bleibt der Ton des

Kartons stehen. Zum Teil werden Wasserfarben zu dem Pastell hinzugenommen. Die Behandlung des Grundes auf den verschiedenen Bildern zeichnet sich immer durch ein besonderes Raffinement aus. Der Kopf d'Alemberts (Saint Quentin. — Abb. S. 201) setzt farbig auch über dem Kartonton an. Am Kragen etwas Blau, Hellblau als Grund hinter der weißen Perücke. Bonhomie und Sarkasmus bestimmen den Ausdruck in dem geistvollen Gesicht. Ein Augenblick heiterer Laune, der das schillernde Wesen des Mannes von der glücklichsten Seite zeigt, ist aufgefangen. Alle die Charaktere, welche ihre Eigenart, ihr Bestes in Momenten zutage bringen, gelangen dem Maler besonders. Dafür hatte er die reichsten Möglichkeiten in sich.



LA TOUR: MADAME FAVART
Saint Quentin, Museum

Diese Art von Kunst bildet die Parallele zu dem geistigen und geselligen Leben des 18. Jahrhunderts, in welchem Esprit, Witz, Schlagfertigkeit über alles gestellt wurde. Den Ton gab die Frau an, die durch geistige Gaben und Anmut zu glänzen verstand.

Von ihr sagte Rousseau: „Ich wußte, daß Frauen und vor allem große Damen unter allen Umständen belustigt sein wollen, daß man sie eher beleidigen als langweilen darf.“ Der schwerblütige Jean Jacques war ein Einsamer in dieser Gesellschaft. Wo die Frau die Herrschaft hat, wird das Tempo immer rascher.



LA TOUR: D'ALEMBERT
Saint Quentin, Museum

Aus solchem Milieu heraus ist auch die Kunst Fragonards (1732—1806) erwachsen. Er gab in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dem Stoffgebiet des Rokoko durch seine malerischen Ausdrucksmittel eine neue Note und rückte das impressionistische Element teilweise stark in den Vordergrund. Auf dem schlüpferigen erotischen Gebiet hat er sich mit großer Nonchalance, aber immer mit viel Geist und Temperament bewegt. Er hat ferner Bildnisse, ländliche Darstellungen, harmlose Kinderszenen und Landschaftsbilder gemalt. Als Südfranzose aus der Provence besaß er eine lebhafte Einbildungskraft, Leichtigkeit des Schaffens, Feuer des Vortrags. Durch poetisches Gestaltungsvermögen wußte er den banalen Stoffen Würze zu

geben. Vieles von ihm wiegt nicht schwer. Aber seine Meisterwerke haben den Zauber ewiger Jugend. Es ist in ihnen eine merkwürdige Mischung von Naivität und Raffinement. Bei dieser Naivität, die auch das Schlüpfrige immer nur als ein Spiel erscheinen läßt, wirkt selbst das Gewagteste nicht brutal.

Die übliche Italienfahrt — sie führte ihn außer nach Rom auch nach Neapel und Venedig — raubte ihm nicht seine Selbständigkeit der Natur gegenüber. Die klassische Vergangenheit erdrückte ihn nicht; er ließ sich nicht auf eine fremde Fährte locken. Wahlverwandt waren ihm die venezianischen Koloristen. Tiepolo verehrte er von den modernen besonders. Er kopierte ihn, er radierte nach seinen Werken.

Seine Phantasie verdankte dem italienischen Boden glückliche Inspirationen. Er sah die italienische Natur mit eigenen Augen an und entdeckte in ihr koloristische Effekte, die sein beweglicher Pinsel in kleinen Bildchen mit großer Lebhaftigkeit auszumalen wußte. Und was ihm in Italien aufgegangen war, kam der Wiedergabe der heimatlichen Natur zugute. Die Landschaften, die er malte, suchen ihre Bedeutung nicht nur in einer Zusammenstellung interessanter Motive, in einem ausgeglichenen kulissenhaften Aufbau, wie die seiner meisten Zeitgenossen; die Gegenstände sind farbig gesehen, durch Kontraste von Licht und Schatten reizvoll gemacht, als Ferneindrücke gefaßt. Seine Bäume sind Massen, die in der Atmosphäre verschwimmen und zu vibrieren scheinen. An Mannigfaltigkeit der Beleuchtung, Natürlichkeit der Wirkung, Bestimmtheit des Eindrucks gehen diese landschaftlichen Szenerien über die Watteaus hinaus. Wir denken manchmal schon an Corot, wenn wir die leichten, duftigen Gebilde ansehen.

Diderots Einteilung malerischer Schöpfungen in mehr detaillierende und unbestimmter angelegte ließe sich auf Fragonards Schaffen anwenden. Es gibt von ihm glatte, miniaturartig durchgeführte Werke und solche, die durch skizzenhafte Andeutung einen Eindruck in seiner Momentanität und Bewegtheit zu vergegenwärtigen suchen. Man möchte meinen, als seien die ersteren wie bei La Tour mehr durch Konzession an das Publikum hervorgerufen; die letzteren sind der unmittelbarste und echteste Ausdruck seiner künstlerischen Individualität. In diesen ist er unsterblich. Hier hat er es verstanden, die Inspiration des schöpferischen Augenblicks in der Furia eines virtuosen Pinselverfahrens sich ausleben zu lassen. Was das 18. Jahrhundert an Charme gezeitigt hatte, faßt er noch einmal zusammen. Dem Kapriziösen gewinnt er die kapriziöseste Malweise.

Wenn man den Gang der Kunst von Watteau zu Fragonard betrachtet,



FRAGONARD: LIEBESHANDEL
Paris, Sammlung Doucet

so findet man, daß die Fragonards der realen Wirklichkeit um einen Schritt näher steht. Die Menschen sind aus ihrem elysischen Dasein mehr in das wirkliche Leben gerückt. Sie gehen nicht so ganz in Harmonie auf. Dem Zufälligen ist ein etwas weiterer Spielraum gelassen. Mehr Unmittelbarkeit und Impulsivität liegt in ihrem Auftreten und Handeln. Mit dem Genießen ist mehr Bewußtheit, Frivolität und Lüsternheit verbunden als bei den galanten Szenen Watteaus. Die Erotik wird pointierter. Ein halbes Jahrhundert schwelgerischen Lebensgenusses ist nicht spurlos vorübergegangen und hat eine gesteigerte Raffiniertheit und Reizbarkeit der Sinne bewirkt.

Für das Bewegte hat Fragonard sich eine Ausdrucksweise mit echt malerischen Mitteln geschaffen. Bewegungen hat er von allen französischen Rokokomalern am glücklichsten interpretiert. Den Rausch seines Bewegungs-

gefühls weiß er dem Beschauer zu suggerieren. Er besitzt dafür die am weitesten gehende impressionistische Technik.

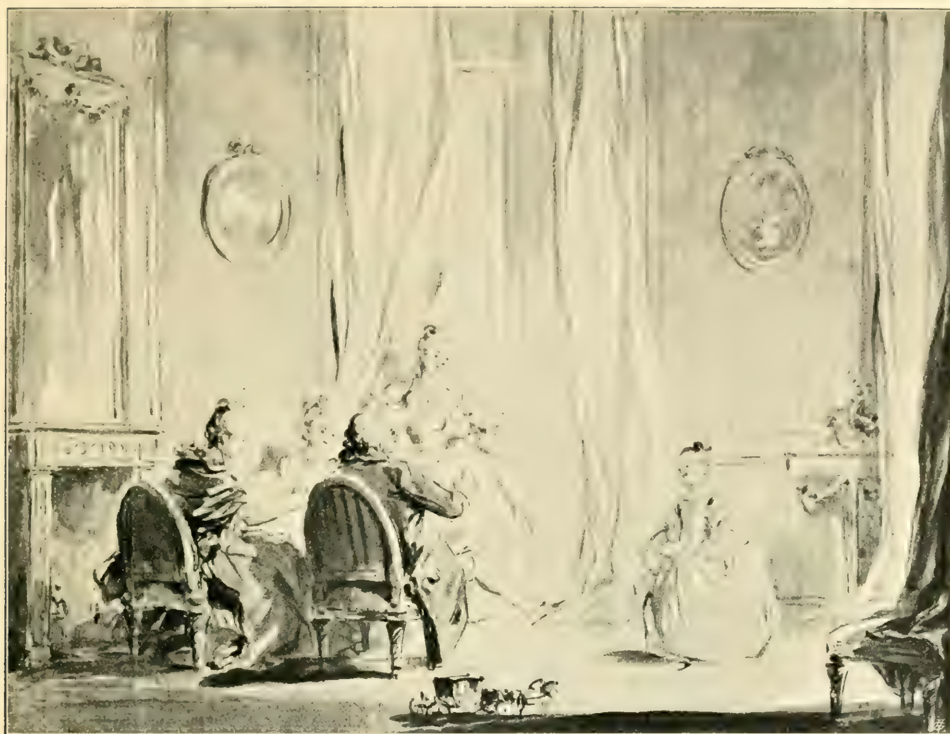
Es gibt Bilder von ihm, die durchweg in einer breiten, skizzenhaften Malweise gehalten sind, wie das für ihn ziemlich große Werk bei Herrn Jacques Doucet in Paris, ein Nachtstück (Abb. S. 203). Zwischen der Frau, die ein Kind im Schoße hat, und ihrem Galan entspinnt sich ein Liebeshandel, während der Alte auf der anderen Seite schlummert. Von einem roten Feuerschein wird die Szene erleuchtet. Mit pastosem Fleckenauftrag sind die Lichtstellen und Reflexe herausgearbeitet. Und nun sehe man, welch ein sicheres Formgefühl sich dabei in den Körperbildungen verrät. Alles ist in malerische farbige Werte umgesetzt, so daß die Reproduktion in Schwarz und Weiß das Ganze gar nicht verständlich machen kann.

Fragonard ist auch dazu gekommen, bei größeren Bildnissen die Gesichter in ein loses Fleckengefüge aufzulösen, das eine leichte optische Zusammenfassung ermöglicht. Der „blonde Knabe" der Wallace-Collection (Tafel) ist auf diese Weise ganz hell in hell modelliert. Er würde sich an Leuchtkraft neben einem Renoir halten. Die Tendenz sich ins Helle zu arbeiten geht durch das ganze Rokoko. Fragonard verzichtet hier auf alle schweren Schatten. Mit den feinsten und zartesten Differenzierungen weiß er innerhalb der hellen Gesamtstimmung die geistreiche Anlage seiner Valeurs zu balancieren.

Als Zeichner tritt er uns ebenso von zwei Seiten entgegen wie als Maler. Er hat ins einzelne gehende, zu einer eleganten Abrundung geführte Blätter hergestellt, wie sie Boucher und andere Zeitgenossen als gangbaren Absatzartikel verbreitet hatten, ein Genre, das sich bei den Sammlern großer Beliebtheit erfreute. Daneben stehen seine Studien und Entwürfe, breit angelegte Skizzen in verschiedenen Techniken. Er verwendet die Kreidezeichnung, zum Teil weiß gehöht, die getuschte Federzeichnung. An der meisterhaften Laviszeichnung, la Révérence, die Herr Jacques Doucet besitzt (Abb. S. 205), mag man sich klar machen, mit welch impressionistischer Freiheit er eine Wirklichkeitsszene in Schwarz und Weiß zu übertragen wußte. Wie wird der Raumeindruck zum Bewußtsein gebracht, wie spielt das Licht durch die Luft und über die Gestalten, wie ist das Momentane der Bewegungen ergriffen! Und das alles mit so zart andeutenden Mitteln, die das Geheimnis einer ungewöhnlichen schöpferischen Begabung sind. — Aber Fragonard ist nach dieser Seite auch nicht der einzige gewesen. Saint Aubin hat uns z. B. Zeichnungen von ähnlicher Finesse hinterlassen.

Vor gewissen Laviszeichnungen von Fragonard wird man durch die





FRAGONARD: LA RÉVÉRENCE, ZEICHNUNG
Paris, Sammlung Doucet

Art, wie markige Feder- und Pinselstriche hingesetzt und zur Formbezeichnung verwandt, wie die Lavisflächen abgestuft, getuschte und ausgesparte Partien kontrastiert sind, an Rembrandts Art erinnert. Auch den Goncourts ist diese Ähnlichkeit aufgefallen. Ob er sich bewußt an den Holländer anlehnte? Unmöglich wäre es nicht. Wir wissen, daß sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein Interesse für die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts regte. In dem Nekrolog Bouchers schreibt der Verfasser (Bret) mit einer gewissen Bitterkeit, daß „alle Kabinette sich füllten mit jenen genauen aber sklavischen Nachahmungen der Natur, und daß eine Tabakskneipe von Ostade mit Gold aufgewogen wurde, während die besten französischen Bilder kaum beachtet waren“. Und Diderot hatte ja, wie wir sahen, Rembrandt als Vertreter der freieren andeutenden Malweise mit Bewunderung genannt. Auch in Italien, im Tiepolo-Kreise, hat Rembrandt Beachtung gefunden. Ist man

einmal darauf hingewiesen, so wird es auch nicht allzugroßes Erstaunen hervorrufen, wenn mit dem von uns abgebildeten Nachtstück der Name Rembrandts in Verbindung gebracht wird.

Es hat etwas Seltsames, wie der bewegliche Fragonardsche Geist zu einer originalen Naturanschauung und spezifisch französischem Rokokogefühl Tiepoleskes und Rembrandteskes aufnahm, um sich damit seine impressionistische Darstellungsweise zu schaffen, mit der er die sprudelndsten Geister des 18. Jahrhunderts bannte.

In Verbindung mit Fragonard wäre noch eines Künstlers zu gedenken, der zu ihm in Italien enge Beziehungen hatte und, da er sich ganz der Landschaftsmalerei widmete, gewisse impressionistische Absichten auf diesem Gebiete noch mehr in den Vordergrund stellte: Hubert Robert (1733—1808). Er hatte sich in Rom nach Panini für die dekorative Prospektmalerei aus-



HUBERT ROBERT: BRAND DER OPER
Paris, Sammlung Doucet

gebildet. In dieser Gattung war er auch nach seiner Rückkehr in Frankreich sehr geschätzt, ebenso wie als Gartenkünstler. Für uns ist er am interessantesten in seinen Ölbildchen, die zum Teil sehr frisch empfunden und von großer koloristischer Feinheit sind. Wie weit er dazu fähig ist, ein gesehenes Naturbild impressionistisch zu interpretieren, zeigt in sehr bezeichnender Weise ein kleines Gemälde: der „Brand der Oper, von dem Platz des Louvre aus gesehen“ (Paris, Sammlung Jacques Doucet. Abb. S. 206). Man erblickt den Schauplatz unter dem Eindruck der Katastrophe mit dem die Luft erfüllenden Qualm und glühenden Feuerschein. Die Gebäude sind unter der Wirkung dieser Elemente ihrer malerischen Erscheinung nach mit breitem Pinsel angelegt. Im Figürlichen sucht die andeutende Behandlungsweise höchste Erregung, Lebendigkeit, Massenbewegung hervorzurufen. Die winzigen Figürchen im Hintergrunde sind mit einer impressionistischen Freiheit hingesetzt, deren sich ein Moderner nicht zu schämen brauchte. Diderot fand an dem Werke auszusetzen: „il n'y a pas assez d'air et les figures sont mal dessinées“ (Salon von 1781). Wir sehen das Neue des Problems und schätzen das Bild danach ein. Ähnlichem werden wir bei Guardi in Italien wieder begegnen.

ITALIEN

Zu gleicher Zeit wie in Frankreich blühte in Italien ein neuer Kolorismus auf. Und wieder war es Venedig, wo er zur Entfaltung kam. Hier stand seit den Tagen der Renaissance eine Reihe glänzender Farbenschöpfungen vor Augen, an die man nur anzuknüpfen brauchte, wenn es im Zuge der Zeit lag.

Der Barock des 17. Jahrhunderts war einer solchen Anknüpfung nicht günstig. Er drängte die Malerei in bestimmte Bahnen. Das Kirchenbild hatte sich einer Dekoration, die alles zu verschlingen drohte, zu fügen. War in der Renaissance das Altargemälde von ruhigen, strengen architektonischen Formen umgeben gewesen, so mußte es sich später neben Komplexen vor- und zurückspringender Teile, stark ausladenden Stücken, einem vielfarbigen Gewirr verschiedener und glänzender Materialien behaupten. Die Wirkungsmittel mußten daher verstärkt werden sowohl nach der Seite der Form wie der Farbe. Für die Form hatte Michelangelo einst den Ton angegeben. Er wurde von den Nachfolgern noch weit übertrumpft. Die Farbengebung legte man vielfach auf starke Konstraste von Hell und Dunkel an. Die neue, durch die Gegenreformation gestärkte Frömmigkeit suchte ihren Ausdruck in jauch-

zenden Glorien und ekstatischen Verzückungen. Der Anblick sollte Auge und Seele fortreißen. Man wollte Bewegung — um jeden Preis. Es galt, die Massenbewegung mit der Bewegung des einzelnen in Einklang zu bringen.

Aber die Mittel, die zur Veranschaulichung des Bewegten zu Gebote standen, waren im großen und ganzen formale. Das, was man durch die Bewegtheit erreichen wollte, ein gesteigertes seelisches Leben in dem Körpermechanismus zur Anschauung zu bringen, kam nicht zustande. Nach der Seite seelischen Ausdrucks blieb der spanische Greco unübertroffen. Bei den Italienern — abgesehen von gewissen Skulpturen Berninis — hat die Bewegtheit der Barockfiguren immer etwas Äußerliches. Sie kam nicht als ein den ganzen Körper umspannender Gesamtprozeß zur Geltung. Immer stärker werden die Übertreibungen bewegter Einzelformen. Ein wildes Hinundher von flatternden Gewändern und zappelnden Gliedmaßen. Dem Manierismus war Tür und Tor geöffnet.

Nur hier und da wurde der Überschwang durch ein maßvolleres Formgefühl, das dann meist Anschluß an den Stil der Renaissance bedeutete, gezügelt, bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom durch den neuen Einfluß der Antike und ein bewußtes stärkeres Zurückgreifen auf die Hochrenaissance eine klassizistische Richtung Geltung gewann und sich als die allein seligmachende gebärdete.

Italien war seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr nur das gebende, sondern ebenso ein empfangendes Land. Besonders die französische Schule übte auch hier ihren weltumspannenden Einfluß aus. Sie hatte ja neben Paris in ihrer Akademie in Rom ihren zweiten Hauptstützpunkt. Die Art ihrer Auffassung bestimmte namentlich die Porträtmalerei, und seit den Tagen Claude Lorrains und Poussins hatte man sich gewöhnt, die Landschaft mit deren Augen anzusehen.

Aber auch die Niederländer wirkten hier und da auf die Italiener anregend durch ihre neuen Errungenschaften. Holländische und vlämische Künstler kamen und gingen. Rubens lebte jahrelang im Süden und fand auch hier seine Abnehmer. Genua besonders wurde ein Knotenpunkt für cis- und transalpine Kunst.

Von dieser Wechselwirkung profitierte eine Gattung der Malerei, die im 17. Jahrhundert hervorragende Pflege fand: das Schlachtenbild. In den kriegerischen Zeitläuften interessierte es die Welt, Abbilder der wilden Vorgänge in der ganzen Gewalt, mit der sie sich abspielten, zu erhalten. Rubens bevorzugte eine heroische Stilisierung des Schlachtenbildes. Der Franzose Jacques Callot hat in den kleinen radierten Schlachtszenen auf die Illusion der

Massenbewegung besonderes Gewicht gelegt. Er hatte lebhafte Erinnerungsbilder von solchen heftig bewegten Zusammenstößen und wußte sie in dem kleinen Format sehr suggestiv zur Anschauung zu bringen.

Die Maler spannen das Problem weiter. Zwei namentlich haben daran den hervorragendsten Anteil: der Italiener Salvator Rosa und der Franzose Jacques Courtois, genannt Bourgignon.

Salvator Rosa (1615—1673) ist aus der neapolitanischen Schule hervorgegangen, in welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die größte koloristische Bravour zu Hause war. Er huldigt in der ersten Phase seiner Laufbahn jener flotten skizzierenden Pinselführung, die dort im Süden besonders gepflegt wurde. Seine Frühbilder mit Genrefiguren (Soldaten, Landleuten usw.) haben etwas Impressionistisches in Anlage und Technik. Für das Schlachtenbild hält er im allgemeinen an dem heroischen Charakter der Kampfdarstellung fest. Aber die Tendenz, den Eindruck der Bewegung durch die Art der koloristischen Behandlung zu steigern, macht sich bei ihm und verschiedenen seiner Zeitgenossen und Nachfolger bemerkbar. Unter ihnen ist der geschickteste Courtois (1621—1676), der jung nach Italien kam und dort sein ganzes Leben zubrachte. Den Bewegungseindruck des Schlachtengewühls hat er in seinen in kleinem Format gehaltenen Bildern durch eine mehr andeutende Technik noch eindringlicher gemacht. Es gibt Gemälde von ihm (z. B. in der Wiener Akademie), die es ganz auf Veranschaulichung der Illusion eines Massengeschiebes in seiner Unbestimmtheit absehen. Und wie solche Fähigkeit sich verbreitete, kann man auch an seinem Schüler Josephe Parrocel (1648—1704) erkennen, dessen Reiterkampf in den Uffizien vortrefflich in der Bewegung und flott gemalt ist.

Außer auf dem Gebiete des Schlachtenbildes nimmt Salvator Rosa auch in der Landschaftsmalerei eine bedeutende Stelle ein. Seine romantischen Szenerien haben in ihrer Zeit eine eigene koloristische Note; ein heißerer Atem weht durch diese Natur. Der geniale, aber ungleichmäßige und zum Teil flüchtige und haltlose Feuerkopf schwankt zwischen einer akademisch manierierten und einer persönlich temperamentvollen Malweise.

Die koloristischen Tendenzen der neapolitanischen Schule finden ihren Abschluß in Luca Giordano (1632—1705). Er bedient sich mit der größten Leichtigkeit aller Darstellungsmittel der zeitgenössischen Malerei und besitzt jene erstaunliche Geschicklichkeit des Handgelenks, die ihm den Beinamen Fapresto einbrachte. In soviel Stunden, als andere vielleicht Monate brauchten, warf er seine riesigen Kompositionen an Wände und Decken. Daß er sein Orchester nicht völlig beherrschte und sich mit Unklarheiten und brutalen

Andeutungen zufrieden gab, wo der erste Wurf nicht traf, hat ihn um die Stellung eines der Großen in der Geschichte der Kunst gebracht. In der malerischen Auflösung formaler Komplexe, in dem Bestreben, ein atmosphärisches Flimmern, ein Glänzen und Schillern zu erzeugen, ging er weiter als irgendein Künstler seiner Zeit.

Sein Erbe fiel an die Venezianer des 18. Jahrhunderts, deren Kolorismus entschieden in impressionistische Bahnen drängte. Der Einschlag des Rokoko ist dabei zu berücksichtigen.

Italien bot dem Rokoko nicht soviel Spielraum wie andere Länder. Manches stand ihm hier entgegen. Die Vergangenheit war zu mächtig. Bernini und der ganze Barock hatten mit einer ungeheuren Schaffensmacht für Jahre vorgearbeitet. Ein Bruch mit der Vergangenheit, wie ihn die Aufnahme und konsequente Ausbildung des französischen Rokoko erfordert hätte, ließ sich schwer vollziehen. Das Rokoko war ein Stil, der ganz im allgemeinen auf italienische Verhältnisse und für italienischen Geschmack nicht paßte. Man hatte hier andere Bedürfnisse. Das Rokoko ging vom Innenraum aus. In Italien spielt die Behaglichkeit der Wohnräume nicht die Rolle. Man lebt viel im Freien. Im Innern wollte man Weiträumigkeit und Großzügigkeit. Der Barock wußte solche Ansprüche voll zu befriedigen und hat das Land mit einer großen Anzahl von Palästen beschenkt. Das alle Tektonik Sprengende, Kokette, das im Rokoko lag, lief dem italienischen Gefühl zuwider. Und ehe das Rokoko sich wirklich hätte ganz entfalten können, kam auch schon jene neue klassizistische Strömung in Fluß, deren Ausgangspunkt Rom war.

Das Rokoko wurde aber, durch die Mode sanktioniert, für die es schon damals zwischen den zivilisierten Ländern keine Grenzen gab, in der einen Gegend der Halbinsel mehr, in der anderen weniger bevorzugt. Am meisten Boden gewann es naturgemäß in dem Frankreich benachbarten Oberitalien. Venedig, das mit Paris immer in Fühlung stand, wird die Glanzstätte des italienischen Rokoko.

Das Venedig des 18. Jahrhunderts, das Stelldichein zu Vergnügungen für ganz Europa, ist oft genug geschildert worden. Wie in einem ewigen Rausch steht es uns vor Augen mit seiner zusammengewürfelten Gesellschaft, seinen lang ausgedehnten Karnevalsbelustigungen, seinen galanten Abenteuern und Gondelfesten, seinen Komödien und seiner Musik. Die Kunst des Improvisierens ist hier zu Hause und wird jetzt eifrig gepflegt. Schlagfertigkeit, Witz, schnelles Zugreifen sind geschätzte Eigenschaften. Auch die Malkunst schlägt ein rascheres Tempo an.

Der Geschmack der Gesellschaft verlangte ein Salonbild von kleinerem Umfang, in dem sie sich widergespiegelt fand, so wie es in Frankreich aufkam. Es entsteht ein spezifisch venezianisches Gesellschaftsbild. Aber Venedig hatte keinen Watteau, der gleich von vornherein die künstlerische Note angab und für die zarten Schwingungen der Grazie und die bewegliche Galanterie malerische Ausdrucksformen fand. Der Hauptvertreter des Gesellschaftsbildes ist Pietro Longhi (1702—1762). Er hat es neben dem Porträt zu seiner Spezialität gemacht, aber über eine recht nüchterne Sittenschilderung ist er nicht hinausgekommen. Seine Figuren bewegen sich steif und ungelenk in ihren Kostümen. Man glaubt es ihnen anzumerken, daß das Rokoko für sie nur eine Mode ist und nicht ein Lebenselement wie für die Franzosen. Longhi neigt auch zum Satirischen. Aber seine Satire hat etwas Grobes, Outriertes, Hogarthsches. Er paraphrasiert die gegebenen Dinge nicht mit dem witzigen Geist, dem Geschmack, der lächelnden Anteilnahme wie die Franzosen, weiß nicht wie sie das Künstlerische in seiner ganzen Potenz zu fassen. Die Art die Welt so anzusehen war etwas Neues für Italien. Das Aufgehen in den Kleinlichkeiten des Lebens, das Herumstöbern in den Boudoirs, das Gefallenfinden an dem Kuriösen wurde dieser Malerei Selbstzweck. Wenn sie sich auch in bezug auf Farbigkeit nach den neuen Moden zu richten hatte, so erwuchsen ihr doch daraus keine fruchtbaren künstlerischen Probleme. Longhi verhält sich zu Watteau wie ein eintöniger Feuilletonist zu einem phantasievollen Poeten. Aber das Auge war nun einmal auf ein scharfes Erfassen der Gegenwart eingestellt. Ein neues Thema war gegeben, und es harrte der Kräfte, die ihm die künstlerische Form schufen.

In zwei Meistern hat der Kolorismus des Ottocento in Venedig seinen glänzendsten Ausdruck gefunden: in Tiepolo und Guardi.

Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) war einer der vielseitigsten Maler. Er beherrschte die große kirchliche Malerei im Decken-, Wand- und Altarbild. Er dekorierte Paläste und Villen mit mythologischen, allegorischen, sittenbildlichen Darstellungen. Er gebot über Staffeleibild und Fresko. Er war ein genialer Radierer. Das Problem der Bewegung übernahm er von seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Kirchenmalerei und setzte ihre Bemühungen mit neuen Mitteln fort. In seinen Schlachtenbildern faßt er alle Errungenschaften des vorhergehenden Jahrhunderts auf diesem Gebiete zusammen. Um das Bewegungsproblem kreist seine ganze Kunst. Er suchte alles in Bewegung aufzulösen. Seine Schöpfungen sind am größten, wo am meisten Bewegung aufgeboten ist. Durch eingehendes Studium der Natur überwindet er die Flüchtigkeiten der manieristischen Schnellmaler. Mit der

Bravour und der Tagesberühmtheit eines Fapresto konnte er sich nicht begnügen. Er beschränkt sich nicht auf den ungefähren Totaleindruck. Über jedes Motiv gibt er sich Rechenschaft, macht eingehende Bewegungsstudien. Davon legen seine Zeichnungen und Skizzenbücher Zeugnis ab. So steht seine Kunst auf der Basis einer gefestigten Naturanschauung.

Für die Themen, die er behandelt, und die Art, wie er sie ausgestaltet, braucht er einen großen Apparat, kostbare Kostüme und prunkvolles Gerät. Und nicht nur die festlichen Aufzüge und mythologischen Begebenheiten, auch die heiligen Visionen und die Martyrien werden von seiner Neigung zum Prächtigen beherrscht. Er hat sich nicht umsonst Paolo Veronese als wahlverwandt empfunden, ihn studiert und kopiert. Die Festlichkeit Veroneses wird fast übertrumpft. Und bei ihm geht alles in einem rascheren Fluge. Es herrscht Karnevalstimmung — auch in seinen Glorien. Der Grundzug seiner Kunst ist Lebensfreude; wie seine Heimatstadt nur noch als Stätte leichten Genusses ihre Bedeutung zu haben schien. Als echter Sohn des Barock und als Italiener bemeistert er die Ekstase. Wirklich ergreifende und zu Herzen gehende Töne weiß er nur selten anzuschlagen. Und seelische Tiefe ist gewiß nicht seine Hauptstärke. Viel mehr trachtet er danach, das Vorübergehende eines Ausdrucks auf ein Gesicht zu bannen. Das Mienenspiel seiner Gestalten besitzt eine neue Unruhe und Lebhaftigkeit. Jene Getragenheit, jenes Gefühl für eine in sich ruhende schöne Existenz, wie es der Renaissancemalerei Venedigs zugrunde liegt, hinter der das Machtbewußtsein des auf seiner Höhe befindlichen Staates steht, ist für immer geschwunden. Auch hier dringt die Rokokotendenz mit ihrer Lust am Koketten und Pikanten durch. Das Schwärmerische hat einen nervöseren Zug als im Cinquecento. Zuweilen gelingt es Tiepolo in überraschender Weise, die Bewegung, die durch eine Seele zittert, im Äußeren zur Anschauung zu bringen.

So stellt sich diese Kunst die Aufgabe, das Momentane im Ausdruck und in der Bewegung zu treffen. In Verkürzungen leistet sie Erstaunliches. Alles Schweben und Fliegen, Laufen und sich Überstürzen in kreisenden Engelchören und aufgeregten Menschenmassen wird ihr zum Erlebnis. Manches strenger geschulte Auge wird allerdings vielleicht hier und da an allzu fahrigen, herumflatternden Gliedmaßen Anstoß nehmen.

Der Bewegung ist er in dem Maße Herr geworden, weil er sich gewöhnt hatte, die Dinge auf ihre Erscheinung hin anzusehen. An seinen Studien kann man verfolgen, wie er sie als Form- und Farbeneindrücke aufnahm. Er beobachtete als Impressionist. Es gibt Zeichnungen von ihm, die das Momentane in meisterhafter Abbreviatur niederschreiben. Sein Skizzen-

buch im Berliner Kupferstichkabinett ist voll von solchen genialen Würfen (vgl. Abb.). Da findet man allerhand Volkstypen, aufwartende Diener, elegante Damen, Krieger, Staatsbeamte, allegorische Figuren, biblische Entwürfe. Einzelgestalten und Gruppen, teils in Ruhe, teils in wilder Bewegung. Er zeichnet mit Stift und Feder, hier stärker, dort leichter mit Tusche lavierend. Mit dünnen, hastigen, häufig absetzenden Strichen deutet er die Konturen an. Dann modelliert er durch Tuschflächen und ausgesparte Stellen. Durch den Kontrast von getuschten und ausgesparten Partien erreicht er stellenweise den Eindruck, als ob die Figur oder Szene in greller Beleuchtung stände. Zu außerordentlichen Wirkungen kommt er mit den einfachsten Mitteln. Diese Zeichentechnik ist ganz aus dem Bedürfnis nach impressionistischer Wiedergabe heraus entstanden. Sie geht immer auf den Totaleindruck. Vergleicht man sie etwa mit der seines Vorgängers Piazzetta, so wird man sich der neuen Wirkungsmöglichkeiten erst recht bewußt. Tiepolos Freund Zanetti, der Geschichtsschreiber der venezianischen Malerei, berichtet, daß er häufig Zeuge gewesen sei der vielen Studien, die er nach der Natur gemacht, il quale sapeva vedere con buon occhio gli accidenti più opportuni delle ombre e dei lumi e li rappresentava con facilità portentosa.



TIEPOLO: DIENER, ZEICHNUNG
Berlin, Kupferstich-Kabinett

Alles ging Tiepolo ungemein leicht von der Hand. Für seine großen Werke legte er zunächst kleine Farbenskizzen in Öl an. Einzelnes ist manchmal ausführlicher, anderes bloß als Impression gegeben. Die farbige Behandlung breit und skizzenhaft. Die Valeurs mit größter Kühnheit als Flecken auf dem Bilde verteilt. Mancher moderne Künstler würde seine Invention überhaupt nicht weiter ausgeführt haben. Die Ölskizzen sind vielleicht das Entzückendste, was wir von Tiepolo haben. Hier sehen wir, wie die künstlerische Idee mit einer wunderbaren Unmittelbarkeit gleichsam wie ein mit blitzartiger

Schnelle aufgenommener und durch die Phantasie widergespiegelter Eindruck zur Gestaltung kommt. Die Ölskizze auf unserer Farbentafel, das Martyrium der Heiligen Faustinus und Jovita (im Besitze des Verfassers), eine Vorstudie für ein Fresko in der Kirche dieser Märtyrer zu Brescia, zeigt, wie solch eine Eingebung mit Hilfe der impressionistischen Technik in ein lichtdurchflutetes, wahrhaft berauschendes Farbengebilde verwandelt wurde.

Aus der Farbenstudie entwickelt er das Gemälde, vielfach ändernd, umformend. Er lebte in einer Zeit, in der man umfangreiche Dekorationen und lebensgroße Figuren von ihm verlangte. Für die Ausführung mußte er das Ganze auf mehr ins Große gehende dekorative Wirkungen, auf leichte Faßlichkeit von einem weiteren Standpunkt einrichten. Interessant ist es zu verfolgen, wie er in diesem Sinne z. B. die Skizze der Kreuztragung (Berlin, Galerie) für das Riesengemälde in San Alvise umgearbeitet hat.

In seinen ausgeführten Gemälden tritt das Impressionistische zurück. Er hatte sich in seinen Anfängen an das alte venezianische Existenzbild, wie es in Paolo Veronese seinen letzten glänzenden Vertreter gefunden hatte, angeschlossen. Und wie Paolo ist er auch von einer mehr plastischen Modellierung der Formen nicht abgegangen. Die Geschlossenheit des Umrisses hat er niemals geopfert. Seine ausgeführten Staffeleibilder haben nicht dieselbe Verve wie die Ölskizzen. Sie sind nicht selten etwas oberflächlich im Ausdruck und süßlich in der Malweise. Man darf nicht vergessen, daß Tiepolo sich eines Stabes von Gehilfen bediente wie Rubens. In den dekorativen Fresken, wo die Massenwirkung mehr mitspricht, tritt das alles zurück. Dem Farbengeschmack des Rokoko folgt Tiepolo darin, daß er seine Tonwerte um einige Grade heller ansetzt als die vorhergehende Zeit. Veronese bildete auch dafür einen guten Ausgangspunkt. In Italien vollzieht sich im 18. Jahrhundert derselbe Prozeß der Auflichtung in der Malerei, dem wir in Frankreich begegnet sind.

Tiepolo kam nur selten dazu, Szenen aus dem wirklichen Leben unmittelbar in kleine Staffeleibilder umzusetzen. Man verlangte zu viel anderes von ihm. Aber wenn er es unternahm, so wußte er die lebendigsten, packendsten Darstellungen zu geben, wie man an den beiden Karnevalsbildern des Palazzo Papadopoli in Venedig und der Versammlung der Malteserritter, „Consilium in Arena“, im Museum von Udine (Abb. S. 215) sehen kann. Er hat das Gesellschaftsbild des Longhi weit überholt und ein wirklich koloristisches Kunstwerk daraus gemacht. Was in seiner Heimatstadt sprudelte, schäumte und rauschte, davon finden wir einen Niederschlag in seinen Farbenschöpfungen.





TIEPOLO: VERSAMMLUNG DER MALTESERRITTER
Udine, Museum

An der neuen koloristischen Wendung hat auch ein anderer Zweig der venezianischen Malerei, der im 18. Jahrhundert einen großen Aufschwung nimmt, teilgehabt: die Landschaft.

Das Landschaftsbild als selbständige Gattung beschränkte sich im früheren 18. Jahrhundert fast ausschließlich auf eine trockene Vedutenmalerei, die besonders in Rom ihren Sitz hatte. Der Vlame Vanwitel, der, zum Italiener geworden, sich Vanvitelli nannte, ein Hauptvertreter der Richtung, tat nichts anderes als Ansichten der Stadt Rom in minutiöser Detailarbeit nüchtern zu reproduzieren. Als um die Mitte des Jahrhunderts archäologische Interessen in den Vordergrund traten, erging sich Panini in Kombinationen historisch interessanter und merkwürdiger Monumente. Er komponierte Architekturen und Landschaften, mit einem offenbaren Vergnügen an dem Stofflichen. Von einem mehr malerischen Gesichtspunkt nahm der Radierer Piranesi seine Ansichten auf, in denen er romantische Phantasie mit einer archäologischen Treue zu verschmelzen suchte. Er war Venezianer und brachte seine malerische Auffassung und graphische Schulung aus seiner Heimat mit.

In Venedig erhielt das Vedutenbild im 18. Jahrhundert eine wirklich künstlerische Prägung. Die malerische Ära auf diesem Gebiete wurde eingeleitet durch Antonio Canale, genannt Canaletto (1697—1768). Er war vorwiegend Architekturmaler und ist uns als der Schilderer der Plätze, Straßen, Kanäle, Gebäude seiner Vaterstadt vertraut. In die Wirklichkeit vertiefte er sich mehr als irgendeiner seiner Vorgänger. Er wollte eine Ansicht von einem Punkte aus in voller Treue und Natürlichkeit wiedergeben. Es wird berichtet, daß er sich, um möglichste Korrektheit in der Linearperspektive zu erreichen, der Camera obscura bedient habe. In seinen Bildern sucht er in gleicher Weise dem architektonischen wie dem malerischen Eindruck der Objekte gerecht zu werden. Die Baulichkeiten stellt er in voller Deutlichkeit hin, mit dem größten Verständnis für den tektonischen Zusammenhang des Ganzen und der einzelnen Teile. Die baukünstlerische Schöpfung soll auch im Bilde als tektonisches Kunstwerk wirken. Er geht weit ins Detail. Seinen Standpunkt wählt er so, daß die Deutlichkeit der architektonischen Formen nicht gestört und durch einen unbestimmten Eindruck beeinträchtigt wird. Wo es darauf ankommt, nur ein bewegtes malerisches Ensemble anzudeuten, wie bei dem Wasser, schematisiert er und wird leicht hart. Seine Malweise schwelgt in dem schönen Ton. Sie folgt einem harmonisierenden Prinzip. In ihrer sonoren Farbenpracht sind seine Bilder höchst wirkungsvoll.

Als Radierer zeigt er sich noch von einer anderen Seite. Er ist ein ausgezeichneter Graphiker. Zum Teil verhalten sich seine Radierungen zu den Gemälden, dem Stilcharakter nach, wie Tiepolos Farbenskizzen zu seinen ausgeführten Bildern. Sie sind flotter und geistvoller. Hier sucht er mehr den unbestimmteren malerischen Eindruck einzufangen. Das Vibrieren der Luft und die differenzierenden und auflösenden Wirkungen des Lichtes hat er mit der Radiertechnik innerhalb der Grenzen von Schwarz und Weiß wundervoll herausgebracht. Leichte prägnante Andeutungen genügen, um das Gewollte deutlich zur Anschauung zu bringen. Nirgends kommt er den Intentionen seines Schülers Guardi so nahe wie in der Radierung. Was er hier mit der Nadel angestrebt hat, hat Guardi mit dem Pinsel in Farben verwirklicht.

Francesco Guardi (1712—1793), von Tiroler Abstammung, aber in Venedig geboren, wuchs, indem seine Schwester sich im Jahre 1719 mit Tiepolo vermählte, gleichsam im Schatten dieses großen Mannes heran. Als er sich entschloß, der Vedutenmalerei sein Leben zu widmen, lernte er jedenfalls zuerst bei Canaletto, von dessen Art er in seiner Frühzeit abhängig ist. Er schlägt dann aber einen anderen Weg ein als sein Meister. Das Darstellungsgebiet erweitert er. Neben den Architekturen spielen die Marinen eine



GUARDI: AUFSTIEG EINES LUFTBALLONS IN VENEDIG 1784
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

besondere Rolle. Das Wasser gewinnt zur Steigerung des malerischen Elementes eine ganz andere Bedeutung. Auch auf der terra ferma ist er zu Hause. Die Malweise, die er annimmt, ist im Prinzip die, welche die Ölskizzen seines Schwagers Tiepolo auszeichnet. Er verwertet sie für sein besonderes Darstellungsgebiet. Im Gegensatz zu Canaletto bevorzugt er ein kleineres Format. Während dieser durch seinen Goldton den Farbencharakter seiner Gemälde von vornherein bestimmt, und die Formen als das Feste und Beharrende hinnimmt, geht er von seinen subjektiven Impressionen aus. In der Mehrzahl seiner Bilder sind die Ausschnitte groß, die Übersichten weit, der Standpunkt von den Dingen entfernter, die Dinge selbst kleiner. Er betrachtet die Baulichkeiten nicht so sehr in ihrer tektonischen Gebundenheit als formale Komplexe mit Rücksicht auf eine monumentale Wirkung. Das Gebäude als architektonisches Kunstwerk ist nicht das, worauf er es absieht, was er in das rechte Licht setzen will. Vielmehr fügen sich bei ihm die Baulichkeiten in die Gesamtstimmung ein, gleichwertig mit dem Himmel, dem Wasser, der Staffage. Sein Auge sieht die Töne im Licht diffuser als das Canalettos. Als malerische Fernbilder werden die Gegenstände in dem Geflimmer der Farbenspiele mit dem Tänzeln und Aufblitzen von Lichtflecken, dem Hinundherhuschen von Schatten vermöge einer virtuosen Pinselführung in das Bild eingesetzt. Gibt Canaletto das Beständige, so genießt man bei ihm das Momentane. Was die Bauformen an Bestimmtheit der Umrisse und plastischer Wirkung einbüßen, das gewinnen sie an Reichtum der Farbennuancen und koloristischer Mannigfaltigkeit. Sie werden nach der Rolle, die sie für den malerischen Gesamteindruck spielen, bewertet; denn alles hat sich der Suggestivität der Impression zu fügen.

Man unterscheidet zwei Arten von Darstellungen bei den Ansichten Guardis. Einmal Bilder, die einen bestimmten wirklichen Natureindruck wiedergeben, dann solche, die aus verschiedenen, zusammengestellten, aus allerhand Quellen geschöpften und zum Teil phantastisch ausstaffierten Motiven bestehen. Die letzteren wurden Capricci genannt. Guardi hatte die Fähigkeit, Eindrücke, die er vor der Natur in sich aufgenommen hatte, mit größter Intensität aus seiner Phantasie wieder zu reproduzieren so, daß sie etwas ganz Spontanes behielten. In seiner Art zu malen steckt etwas Improvisatorisches. Das lag den damaligen Venezianern im Blute. Gegen Ende seines Lebens namentlich besaß er eine große Gewandtheit darin, aus dem Kopfe Impressionen rasch und sicher in kleinen Bildern niederzulegen, deren Wirkung etwas ganz Überzeugendes hat.

Indem das Auge Guardis vorzüglich auf die Dinge in ihrer optischen

Erscheinung eingestellt war, mußte es ihm besonders um die Vergegenwärtigung des Variablen zu tun sein. In seiner Art su sehen lag etwas Kapriziöses wie bei Fragonard. Er liebte das Bewegte, Fließende, Spielende. Er berauschte sich daran, wenn er die festen Formen sich auflösen, sich in einen bunten Farbenreigen mit pikanten Nuancen verwandeln sah. Den Eindrücken des Auges sucht sich die Pinselführung, die auch etwas Kapriziöses hat, möglichst anzupassen.

Dieses vorgefaßt Kapriziöse seiner Malweise läßt ihn nicht dahin kommen, für alle Erscheinungen aus der unmittelbaren Anschauung der Natur seine Darstellungsmittel herzuleiten. Etwas ornamental Schnörkelhaftes ist seine Erbschaft des Rokoko. Manches Konventionelle übernimmt er. Wie Canaletto setzt er öfter bei der Wiedergabe von Wasser, um die Wellenbewegung zu markieren, über eine starre Fläche kringelartige Haken und Formen. Aber manchmal, namentlich in seiner späteren Zeit, kommt er auch dahin, den Spiegel des Wassers als optische Erscheinung in überzeugender Weise zu fassen. Es leuchtet, sprüht und glitzert aus seinen Marinen. Das Auge wird ganz davon gefangen genommen.

Das Wesentliche seiner Kunstanschauung, das Zusammensehen, das Zusammenfassen des räumlich Getrennten unter einen Gesamteindruck erstreckt sich auch auf das Figürliche. Die figürliche Staffage beansprucht in seinen Bildern einen weiteren Raum und eine größere künstlerische Bedeutung als bei Canaletto. Es sind echte Rokokofiguren mit jenem preziösen Anstrich, wie es in der Zeit lag. Man hat wohl gemeint, er, der Landschafter, hätte sich seine Figuren von anderen, z. B. seinem Schwager Tiepolo, hineinmalen lassen. Das ist aber bei ihrem Charakter ganz ausgeschlossen. Sie tragen ebenso deutlich das Gepräge seiner Hand, wie alles andere und sind in einem Zuge mit dem Ganzen konzipiert und gemalt. Es handelt sich nicht um die einzelne Gestalt und ihr Tun an sich. Als Farbenflecke sollen die Figuren eine Bereicherung und Bewegung in den Gesamteindruck bringen. Sie werden als Fernbilder ihrer momentanen Erscheinung nach gefaßt. Das Hervorstechende, Markante einer Haltung, das Charakteristische einer Bewegung, einer Farbennuance wird in ihnen hervorgehoben. Eine andeutende Behandlung kennzeichnet die Erscheinung so weit, daß sie an ihrem Standpunkt in der ganzen Natürlichkeit des unbestimmten Fernbildes wirkt. Mit einem genialen skizzenhaften Verfahren arbeitet er auf solche impressionistischen Wirkungen hin. Wenn wir seine Gestalten über den Markusplatz und die Piazzetta wandeln, an der Riva oder Dogana sich tummeln sehen, so haben wir die Illusion bewegten Lebens. Das sind nicht Elemente, die in einen fertigen Schauplatz eingefügt sind, son-

dern sich aus dem Gesamteindruck heraus entwickeln und an der farbigen Haltung des ganzen Bildes teilhaben.

So werden auch Menschenansammlungen ihrer Massenwirkung nach gegeben. Eine Figurenmenge sieht er als Ganzes an. Nicht ein Mosaik von Einzelfiguren, auf deren jede das Auge eingestellt wird. Nein, ein schwirrendes und flirrendes Gesamtbild, wie mit einem Blick aufgefaßt, in dem die Teile nuanciert sind, je nachdem sie das Auge erhascht, das hier einen Arm, dort einen Hut, bald ein Gesicht, bald ein Stück Mantel wahrnimmt. Die Masse als Impression, als unbestimmter Totaleindruck, das ist das Problem, dessen Lösung in der neueren Kunst hier wohl zum ersten Mal im farbigen Bild erreicht wird. Welch ein Schritt auf diesem Gebiet von Watteau zu Guardi. Man vergleiche daraufhin etwa Watteaus köstliches Menuett in der Galerie von Dulwich-College mit irgendeinem Figurenbilde von Guardi. Wie ist bei Watteau jedes einzelne Stück für sich gesehen und eins zum andern gefügt. Gewiß waren auch die Aufgaben verschiedene. Bei Watteau sind immer die Figuren die Hauptsache, und sie dienen einer poetischen Idee. Für Guardi



GUARDI: SALA DEL COLLEGIO IM DOGENPALAST
Paris, Louvre

sind sie nur Staffage, Teile eines Gesamteindrucks — ein impressionistisches Problem.

Auf Guardis Interieurbildern wird mit denselben künstlerischen Mitteln auf eine Raumillusion hingearbeitet. Ein Gemälde des Louvre läßt uns in die Sala del Collegio des Dogenpalastes blicken (Abb. S. 220). Auf der Estrade im Hintergrunde sitzt der Doge inmitten der Ratsherren, deren kirschrote Roben und weiße Perücken aus der Tiefe hervorleuchten. Unten ist der Saal mit Männern und Frauen in vorwiegend dunkler Tracht, zum Teil maskiert, gefüllt. Wie ist da alles charakterisiert! Die der Estrade Zunächststehenden wenden sich in ruhiger Haltung den Ratsherren zu. Aber hinter ihnen flutet es durcheinander. Herren machen den Damen den Hof. Und die Damen in Reifröcken und venezianischer baúta, dem seidenen Mantel mit Sammetkapuze, mit ihren Fächern und großen Muffs durchwandeln und durchtänzeln den Saal. Ein echtes Gesellschaftsbild des Rokoko, das mit seiner prickelnden Bewegung in dem Getriebe, seiner Schärfe momentaner Charakteristik über allem von Pietro Longhi Geschaffenen steht. Wie die Figurenmenge, so ist das Interieur koloristisch behandelt. Tiepolos „Consilium in Arena" (Abb. S. 215) gegenüber tritt das impressionistische Element mehr hervor. Nach dieser Richtung geht dann mit voller Konsequenz Goya noch einen Schritt weiter.

Guardis Biograph, George A. Simonson, nennt ihn einen noch ausgesprocheneren Impressionisten der Zeichnung als der Malerei. In der Tat hatte er sich eine höchst originelle Zeichentechnik ausgebildet, um einen Eindruck seinen wesentlichen Zügen nach wirkungssicher zu fixieren. Im Museo civico in Venedig kann man genügend Studien und Skizzen nach der Natur von ihm sehen, die eine packende Lebendigkeit besitzen. Das ganze Repertoire seiner Bilder finden wir dort wieder. Und wie er Naturerscheinungen, die er vor Augen hatte, mit ein paar andeutenden Strichen zu notieren wußte, so hat er auch aus seiner Phantasie heraus Entwürfe als Impressionen zu Papier gebracht. Eine nervöse Unruhe und Hast geht zuweilen durch seine Blätter hindurch. Manche Rokoko-Koketterie haftet an seiner Strichführung.

Die lavierte Federzeichnung mit einer Küstenlandschaft und Stadt, die kürzlich von dem Berliner Kupferstich-Kabinett erworben wurde, erreicht ein Höchstmaß malerisch impressionistischer Zeichentechnik von echtem Rokoko-Charakter (Abb. S. 222). Im Gesamteffekt erinnert sie an ostasiatische Tuschskizzen; es fehlt nur das wundersame rhythmische Gefühl der ostasiatischen Kunst. Der Stil des Rokoko hat manche Berührungspunkte mit ostasiatischer Dekoration und manches von dorther aufgenommen, wobei das im eigent-



GUARDI: ZEICHNUNG
Berlin, Kupferstich-Kabinett

lichen Sinn Ostasiatische allerdings unverstanden blieb. Der Grad der Berührungen ist noch nicht ganz klar gestellt worden. In vollem Umfange ist das impressionistische Element der ostasiatischen Kunst erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Europa zum Bewußtsein gekommen.

Fragonard und Guardi haben den Rokoko-Impressionismus auf seinen Höhepunkt geführt. Aus dem spezifisch Rokokohaften heraus und darüber hinweg entwickelt sich der Kolorismus des Spaniers Goya.

GOYA

Francisco de Goya steht zwischen zwei Zeitaltern. Seine Lebensdauer umfaßt nahezu den gleichen Zeitraum wie die Goethes. Er ist drei Jahre vor ihm geboren und vier Jahre vor ihm gestorben. Die Hauptzeit seines Lebens fällt in das 18. Jahrhundert. Die Wurzeln seiner Kunst liegen im Rokoko. Die Probleme, zu denen er nach und nach überging, erheben sich aber weit über das, was das 18. Jahrhundert bewegte. Man kann ihn deshalb auch dem 19. Jahrhundert zurechnen und als einen Bahnbrecher der modernen

Kunst hinstellen. Es liegt in dem Wesen der Genies, daß sie zugleich vor- und zurückweisen. Für eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung ist es lehrreicher, ihn aus seiner Zeit und aus seinem Milieu sich herauswinden zu sehen. Es läßt sich nicht ohne weiteres die Brücke von ihm zu der seinen Bestrebungen verwandten modernen Kunst schlagen. Einen erheblicheren Einfluß begann er erst lange nach seinem Tode auf die europäische Malerei außerhalb Spaniens auszuüben. Es geschah, als diese auf den Punkt gelangte, den er schon früher erreicht hatte. Man konnte da auf seine Kunst als auf eine historisch gewordene zurückblicken.

Goyas größte Leistungen liegen nach der Richtung einer impressionistischen Kunst. Wer an einer solchen prinzipiell keinen Geschmack findet, wird seine Bedeutung nie ganz zu würdigen wissen. Man weist ihm heute nach seiner Entdeckung für Europa wohl aber mit Recht den Rang eines der größten Koloristen und Radierer an. Den Ruhm eines der originalsten Genies wird man ihm nie rauben können. Das Gepräge, das er seinen Werken gibt, ist ein durchaus eigenes. Für alles findet er eine ihm besondere Ausdrucksweise. Er erinnert nie an jemand anders. Sobald er reif ist, steht er da als er selbst. Das Experimentieren seiner Jugend liegt für uns im Dunkel.

Dem robusten aragonesischen Volksstamm entsprossen, als der Sohn von Bauern in einem kleinen Flecken bei Saragossa fern von der Zivilisation geboren, hat er ein Maß urwüchsiger Kraft mit auf seinen Lebensweg erhalten, wie es wohl wenigen, die zu Palette und Pinsel griffen, zuteil wurde. Seine Natur war voll von explosivem Stoff, der bei jeder Gelegenheit zur Entladung kommen konnte. Kritische Schriftsteller haben in der letzten Zeit all die Abenteuer, Liebesaffären, Messerstechereien, mit denen eine üppige Phantasie der Nachgeborenen, zum Teil aus seinen Werken sich inspirierend, das Leben des seltsamen Künstlers allzu freigebig bedacht hatte, auf ein Mindestmaß beschränkt und nur, so weit sie urkundlich beglaubigt sind, gelten lassen. Aber daß ein unbändiges Temperament, ein hinreißendes Feuer in dem Manne wohnte, bis in sein hohes Alter, dafür zeugen seine Werke. Und was kommt es darauf an, ob sich dieses oder jenes Erlebnis so oder so abgespielt hat? Es bleibt noch genug des Extravaganten. Er ist in den Höhen und Tiefen des menschlichen Daseins bewandert gewesen. Man kann das Leben nicht von dem Schaffen trennen. Und das Schaffen läßt auf eine exzentrische Natur schließen.

Die künstlerische Entwicklung Goyas bewegt sich in einem unausgesetzten Aufstieg bis zum Ende. Ein rastloses Ventilieren immer neuer Probleme. In früher Jugend von einem Durchschnittsmaler in Saragossa, der kein schlechter Lehrer gewesen sein soll, unterrichtet, muß er von vornherein mit sicherem

Instinkt gefühlt haben, aus welchen Quellen er zu schöpfen hätte. Als er, noch nicht zwanzigjährig, zum ersten Male nach Madrid kam, stand das künstlerische Leben der Hauptstadt unter dem Zeichen der Rivalität von Tiepolo und Mengs. Mengs vertrat die neue gemäßigte klassische Richtung, der alles zuzuströmen begann, Tiepolo, der Ausläufer des Barock, der seine glänzende Laufbahn in der spanischen Hauptstadt beschloß, erging sich mit der ihm eigenen Landschaft in reich bewegten Fresken an den Decken des königlichen Palastes. Seiner natürlichen Begabung und Veranlagung bewußt, mußte Goya sogleich erkennen, auf welcher Seite das lag, was sich für seine künstlerischen Absichten am besten verwerten ließ. Er wird Tiepolos Art, das Bewegte zu meistern, die Virtuosität seiner Pinselführung, die helle Farbigkeit seiner Gemälde studiert haben. Seine religiösen Bilder lassen den Zusammenhang mit dem Venezianer deutlich wahrnehmen. Vor seinen Werken mag ihm zuerst eine Ahnung von dem aufgegangen sein, was später ein Hauptproblem seiner Kunst werden sollte: die Illusion der Bewegung auf malerischem Wege hervorzubringen. Und als er Ende der sechziger Jahre für einige Zeit nach Italien und Rom zog, da wird er sich ganz gewiß nicht an die von den Klassizisten gepriesenen Muster gewandt haben. Er wird gesucht haben, von dem, was ihn an den Werken Tiepolos gepackt hatte, seine Anschauung zu vertiefen, von den neuen malerischen Errungenschaften der Venezianer sich eine weitere Erkenntnis zu verschaffen. Dabei wird ihm wohl auch etwas von Guardi vor die Augen gekommen sein.

In einem Lande wie Spanien mußte man der Kirche und des Hofes sicher sein, wenn man es zu etwas bringen wollte. Hatte man diese Kreise für sich und durch sie einen auskömmlichen Gewinn, so war der Weg zur Selbständigkeit frei. Was Goya in den ersten kirchlichen Fresken und in den farbigen Kartons für die königliche Gobelinfabrik leistete, ist wie ein Präludium. Auf dem Gebiete der großen kirchlichen Malerei, zu der er sein ganzes Leben herangezogen wurde, ist er als ein Ausläufer der durch Tiepolo vertretenen Richtung anzusehen. In den Teppichvorlagen hat er Volks- und Genreszenen ganz in der üblichen Auffassung des Rokoko, aber mit einer starken national-spanischen Note behandelt. Er erscheint in seiner ersten Zeit wie ein Proteus. Wenn es sein mußte, wußte er sich auch einmal klassizistisch zu geben. Er wollte unbedingt vorwärtskommen, den Grund dazu legen, daß er später malen könnte, was er wollte. Die Akademie öffnet ihm ihre Pforten, nachdem er einmal bei der Wahl übergangen war.

An den frühen Arbeiten kann man verfolgen, wie er seine Anschauung aus der Natur ableitete. Unausgesetzt schärfte sich sein Beobachtungssinn für

die vielfältigen Erscheinungen der Wirklichkeit. Seine Leidenschaft wurde, Dinge, die er vor sich hatte, künstlerisch zu fixieren. Für die Malerei gewann er eine realistische Grundlage. Er wurde Porträtmaler.

Er selbst hat neben der Natur Rembrandt und Velazquez als seine Lehrmeister bezeichnet. Von Rembrandtschen Bildern wird er kaum etwas gesehen haben. Der Holländer kann ihm, abgesehen von Stichreproduktionen nach seinen Gemälden, nur aus Radierungen oder Zeichnungen bekannt gewesen sein. Eine Kopie von ihm nach einem Rembrandtschen Werk ist uns erhalten geblieben; bezeichnenderweise nach seiner spätesten Radierung, dem gewaltigen Helldunkelblatt der sogenannten Frau mit dem Pfeil. Was ihn an Rembrandt interessierte, ist vor allem wohl dessen späte impressionistische Zeichenweise gewesen, als er breite Licht- und Schattenpartien gegeneinander abwog und auf einen bewegten Eindruck der Erscheinungen im Raum hinarbeitete. Die geniale hastige Strichführung des holländischen Meisters hat er sich auch in seinen Zeichnungen zu eigen gemacht.

Velazquez hat durch die Anlage seiner Bilder und durch sein Kolorit einen Einfluß auf seine Porträtkunst ausgeübt. Goya ist der erste, der in Spanien wieder die Größe und Bedeutung seines Vorgängers begriffen hat. Er hat Gemälde von ihm in Farben kopiert. Eine Anzahl von Hauptwerken hat er in den siebziger Jahren radiert. Die meisten sind 1778 datiert. Die Radierungen sind nach unserer heutigen Empfindung nicht gut. Sie treffen gar nicht den Velazquezschen Stilcharakter. Goya ist ein zu selbständiger und eigenwilliger Geist gewesen, als daß er ganz in der Auffassungsweise eines anderen hätte aufgehen können. Die Umsetzung der farbigen Werke in Schwarz und Weiß ist ihm nicht gelungen. Aber es ist bezeichnend, daß er an den nationalen Großmeister der Vergangenheit wieder eine Anknüpfung gesucht hat. Für die farbige Verwirklichung seiner Bildnisse hat er viel von ihm gelernt.

Rasch hat er sich zum bevorzugten Porträtisten des Hofes und damit der spanischen Gesellschaft emporgearbeitet. Seine hinreißende Persönlichkeit machte ihn zum beliebten Gesellschafter in den vornehmen Salons. Vom Hof und der Aristokratie bis zu den Kreisen der Bourgeoisie und der Stierkämpfer hat ihm eine große Anzahl von Persönlichkeiten gesessen, und er wußte allen ihrem Wesen nach gerecht zu werden. Bei einer so gewaltigen Produktivität hat man allerdings mit mannigfachen Verschiedenheiten in der Qualität zu rechnen.

Die frühesten Arbeiten stehen noch ganz unter dem Zeichen des Rokoko. Die Malweise ist glatt, trocken, stumpf. Das Bildnis Karls III. als Jäger (Prado) ist sichtlich von den Jägerbildnissen des Velazquez abhängig. Je freier Goya wurde, um so tiefer drang er in den Geist der Velazquezschen Kunst ein.

Er emanzipiert sich von den gekünstelten Rokokoposen. Die Stellungen und Gruppierungen seiner Modelle wählt er möglichst natürlich, ungesucht. Die Figuren haben in ihrem Auftreten etwas Bestimmtes und Sicheres, in den Bewegungen etwas Eckiges. In der Anlage der Gruppenbilder ist er ziemlich formlos. Er hat nicht jene Fähigkeit eine Komposition abzuwägen in dem Sinne, wie es Velazquez vermochte. Auf dem berühmten Bilde der königlichen Familie im Prado hat er die zahlreichen Mitglieder steif und kerzengerade aufgereiht. Nicht der Versuch einer formal kompositionellen Lösung. Dieses einfache Koordinieren ist gewiß ein Mangel. Bei der Einzelfigur, namentlich bei den lebensgroßen weiblichen Bildnissen hat die steife Eckigkeit, die das spanische Wesen wohl gut getroffen hat, nicht selten einen pikanten Reiz, ähnlich wie im italienischen Quattrocento.

In der psychologischen Auffassung geht er nun aber weit hinaus über das, was das 18. Jahrhundert geleistet hatte. Er bringt die Dargestellten in ein viel persönlicheres Verhältnis zu dem Beschauer. Ihr Blick hat etwas Intensives, manchmal Bohrendes, etwas, das irritiert und beunruhigt. Der Charakter soll in dem Kopf und in der Haltung getroffen werden. In den Augen der Frauen blitzt ein verführerisches Feuer. Das ist nicht mehr nur die kokette Galanterie des Rokoko. Das Problematische, Sphinxhafte der Frauenseele hat er zum Ausdruck gebracht wie wenige (Tafel).

Weiter interessiert ihn dann die Erscheinung als Ganzes in ihrer Individualisierung durch die Tracht. Wie versteht er sich auf das Kostüm und alle Toilettengeheimnisse der eleganten Welt. Wie weiß er den Glanz von Seide, Chiffonnerien, das Geflirr von Spitzen und Tüll, das Flattern von Bändern mit ungemein leichter und sicherer Pinselführung zur Anschauung zu bringen. Nach dieser Richtung mag er Velazquez die meiste Anregung verdanken. Seine glänzendsten Effekte erreicht er durch eine andeutend impressionistische Fleckenbehandlung. Aber die Wirkung ist gröber als bei Velazquez. Die letzte Vollendung jenes kühl berechneten, bis ins Kleinste abgewogenen Systems von Farbenbeziehungen und Valeurs wird nicht erreicht.

Das Problem, die menschliche Figur lebensgroß in ihrer Bedingtheit durch Licht und Luft zur Erscheinung zu bringen, hat er von Velazquez übernommen und schreitet damit über alle Bemühungen des 18. Jahrhunderts hinaus. Wie die größten Koloristen der Vergangenheit, die in dem kastilischen Hochland gelebt hatten, Greco und Velazquez, hat auch er, von den Erlebnissen seiner Augen ausgehend, seine Farbenskala auf kühlen und lichten Tönen aufgebaut. Einer Auflichtung der Bilder kam allerdings, wie wir sahen, auch die allgemeine malerische Tendenz des 18. Jahrhunderts entgegen. Zu dem,



was wir heute unter Pleinairismus verstehen, ist er nicht gelangt, wenigstens nicht zu einer konsequenten Durchführung des pleinairistischen Prinzips. Wenn man, auf einer Tradition fußend, die besagt, daß „die nackte Maja“ im Hofe des Prado gemalt sei, gemeint hat, sie sei auch pleinairistisch gemalt, so spricht das Resultat, wie es in der Wirkung des nackten Körpers vorliegt, doch nicht dafür, daß die bestimmte Absicht bestanden habe, koloristische Effekte, wie sie nur bei diffusem Tageslicht unter freiem Himmel entstehen, hervorzurufen und damit etwas Neues und Außergewöhnliches zu bieten. Das Fleisch hat etwas Starres, Kalkiges, ist glatt und weichlich gemalt. Das schwellende Leben, die reiche Modulation in den Valeurs wie bei einem Akt von Rembrandt oder Tizian fehlt. Es ist kein Glanzstück der Nacktmalerei. Dieses berühmte Bild, ebenso wie sein Gegenstück gehören nicht zu den größten Offenbarungen des Goyaschen Pinsels und verdanken ihre Popularität wohl anderen Gründen. Bei der „bekleideten Maja“ legen die Lichtflecke auf dem rechten Oberschenkel sowie auf dem Stück des grünen Sofas daneben Zeugnis dafür ab, daß die Situation unter bestimmten realen Beleuchtungsbedingungen gedacht ist.

In den neunziger Jahren ist Goyas Porträtstil fertig ausgebildet. Er hat dem Rokoko gegenüber einen neuen Realismus geschaffen. Seine Malweise hat die höchste Brillanz erreicht.

Ein Meisterwerk unter den Gruppenporträts ist die Familie des Herzogs von Osuna (Prado. Abb. S. 228). Die Anordnung ist für ein Repräsentationsbild jener Zeit ungekünstelt und frei, ohne die schwulstvolle Phrase, deren man sich bei solcher Gelegenheit gern zu bedienen pflegte, aber auch etwas schematisch. Fünf von den Dargestellten haben den Künstler beim Malen mit starrer Facehaltung anblicken müssen. Nur den einen Knaben hat er in dreiviertel Profil gestellt. Der Herzog, durch den die Mittelachse der Komposition geht, ist durch eine Biegung des Oberkörpers aus der Vertikale gerückt. Kein Bemühen, die Gruppe durch ein formales Schema, einen wohltuenden Rhythmus zusammenzufassen. Allenthalben stoßen spitze Ecken und scharfe Kanten aufeinander. Aber wie sind die Gesichter individualisiert, jede einzelne Physiognomie der Kinder. Die Technik, die Goya nun völlig beherrscht, ist darauf angelegt, mit den malerischsten Mitteln der Erscheinungen habhaft zu werden. Die Köpfe sind ganz im Hellen modelliert, die Valeurs zart und weich gegeneinander gestellt. Die Gesichter wirken flach, ohne aufdringliche Plastik, wie die des Velazquez, und sie beherrschen das Ganze. Auch mit der starken Betonung der Augen hat er sich nach Velazquez gerichtet. Alles Stoffliche ist mit der ganzen Meisterschaft eines großen Koloristen bewältigt. Welche Variation in



GOYA: DIE FAMILIE DES HERZOGS VON OSUNA
Madrid, Prado

der malerischen Behandlung der Materialien, des Sammet, der Rüschen und Schleifen. Man beachte nur die verschiedenen Knopfarten, die großen bunten Steinknöpfe der Herzogin, die silberumsponnenen des Herzogs, die mit Goldfäden umwickelten der Knaben und die Glasknöpfe der Mädchen. Das Wundervollste an Stoffimitation ist vielleicht das Tüllkleid der Herzogin, in dem unbestimmten Eindruck der wogenden, durchsichtigen, duftigen Masse. Mit größter Virtuosität wendet Goya impressionistische Darstellungsmittel an, um den Erscheinungen die höchste Illusionskraft zu verleihen. Wie das Kinderspielzeug, das Wägelchen, das der jüngste Knabe an der Leine hält, mit ein paar grünen Pinselstrichen hingestellt und so außerordentlich anschaulich gemacht ist, das weist schon unmittelbar auf Manet hin. In der Farbenwahl begegnen wir dem Velazquezschen Prinzip, das Ganze auf ein paar wiederkehrende Hauptfarben zu basieren. Die Intensität der Farben ist abgedämpft. Jeder hat wohl vor dem Bilde den Eindruck, die Figuren im lufterfüllten Raum unter natürlichen Lichtbedingungen zu sehen.

Mit vorschreitendem Alter entwickelt er seine Bildnismalerei nach der impressionistischen Seite weiter. Es ist derselbe Weg, den andere große Porträtisten wie Tizian und Velazquez, Frans Hals und Rembrandt eingeschlagen haben. Seine Malweise wird breiter, das Gefüge der Fleckenanlage lockerer. Das Gemälde König Ferdinands VII., lebensgroß, auf dem Schlachtfelde (Prado. Abb. S. 230), das hier den späteren Stil veranschaulichen soll, ist für einen etwas groben Effekt zurecht gemacht. Die breiten Flächen in Hell und Dunkel, die einander gegenüberstehen, geben der Wirkung etwas Plakatartiges. Der Fond, die Pferde mit ihren Begleitern und das Lager dahinter, ist in der Unbestimmtheit des Fernbildes gehalten. Die grelle Wirkung, die durch Summierung starker kontrastierender Farben in großen Partien bei der Beleuchtung unter freiem Himmel entsteht, darf aber nicht als das letzte Wort von Goyas Porträtkunst angesehen werden. In anderen Werken der Spätzeit, etwa dem lebensgroßen Bildnis des distinguierten D. Juan Antonio Llorente (Berlin, Sammlung Arnhold), hat er sich viel diskreter geäußert.

Seit den neunziger Jahren waren in Goyas Gesichtskreis Aufgaben getreten, die dahin gingen, das reich bewegte Leben um ihn her zu schildern. Er wendet sich dem Problem der Bewegung zu, das einen großen Raum in seinem Schaffen einnahm. In den Szenen aus dem täglichen und öffentlichen Leben, in sozialen und historischen Bildern zeigt sich seine impressionistische Begabung von der glänzendsten Seite. Er gehörte zu denen, die voll im Leben standen. Was um ihn herum vorging, was die Zeit bewegte, wurde zum Objekt für seine Beobachtungen. Die Erscheinungen der Außenwelt, die

mannigfachsten Ereignisse formten sich in seinem Innern mit einer seltenen, staunenswerten Unmittelbarkeit zu künstlerischen Bildern. Und mit der größten Verve wußte er seine Impressionen malerisch zu fixieren. So entstanden allerhand Typen aus dem Volk, männliche und weibliche Figuren. Mit besonderer Leidenschaft schuf er Darstellungen mit Menschenanhäufungen: Prozessionen, Karnevalsbelustigungen von einer bis zur Raserei gesteigerten Ausgelassenheit, Sitzungen der Inquisition und anderer Körperschaften, Stierkämpfe, Überfälle, Gefängnis- und Irrenhausszenen. Es kam ihm ebenso wie Guardi darauf an, die Menschenmenge in ihrer Massenwirkung zur Anschauung zu bringen, indem er sie als Gesamtimpression faßte, das Leben, die Bewegung der Masse als Ganzes ansah. Und sollte er keine Kenntnis davon gehabt haben, wie Guardi sich des Problems bemächtigt hatte, er, der dem Tiepolo-Kreis in seiner Jugend so viel Anregung zu verdanken hatte? Man sieht jedenfalls wieder, wie für ein künstlerisches Problem, das in der Luft liegt, keine nationalen Grenzen bestehen. Wie Guardi in seinem mit Figuren gefüllten Saal des Dogenpalastes (Abb. S. 220) ein Massenbild in einem Innenraum gegeben hatte, so hat auch Goya in den kleinen Bildern der Madrider Akademie, der Irrenhausszene und der Inquisitionssitzung (Abb. S. 231), die wahrscheinlich um die Mitte der neunziger Jahre zur Zeit der Konzeption der Caprichos entstanden sind, oder in der späten „Versammlung des Philippinen-Rates“ (Skizze im Berliner Museum) Interieurs mit Menschenmassen geschaffen und impressionistisch veranschaulicht. Aber bei dem Spanier ist alles rokokohaft Kokette, das bei Guardi dem Ganzen doch seinen Stempel aufdrückt, geschwunden. Die Menschen werden ihrer verschiedenen Individualität nach und mit einer über den Dingen stehenden leisen Ironie betrachtet. In dem Interieur ist die Lichtführung natürlicher, der Masseneindruck illusionistischer.



GOYA: KÖNIG FERDINAND VII.
Madrid, Prado



GOYA: INQUISITIONSSZENE
Madrid, Akademie

Der Aufgabe, die Ansammlung einer schier unübersehbaren Schar von Menschen zu veranschaulichen, sucht die Romeria di San Isidro, jenes berühmte kleine Bild des Prado gerecht zu werden (Abb. S. 233). Von der Anhöhe des Kirchleins San Isidro, auf der sich eine Anzahl vornehmer Herren und Damen gelagert hat, blicken wir auf das Ufer des Manzanares in das Gewimmel von Menschen und Karossen, in die durcheinanderflutende Menge, die sich zur Feier des Volksfestes eingestellt. Die Aufgabe hat nicht auf rein impressionistischem Wege ihre Lösung gefunden. Der Künstler hängt stark am Detail. Die Figürchen sind minutiöser gegeben, mehr zeichnerisch nebeneinandergereiht. Die Pferde haben etwas Hölzernes, Steifbeiniges. Die illusionistische Wirkung des Gesamtbildes ist nicht ganz zwingend. Es sind mehr die Einzelheiten, die ergötzen. Lebhafte Farben sind auf die Figuren im Vordergrunde konzentriert, der hier hell anhebt. Eine sonnige Stimmung liegt über dem Ganzen. Das Schönste ist vielleicht die Stadt auf dem anderen Ufer, die weiß und kalkig in der klaren Luft der Hochebene steht, ein illusionistisches Fernbild. Mit solcher Einfachheit und Schlichtheit hätte Guardi einen Natureindruck noch nicht zu veranschaulichen vermocht.

Darin steckt ein modernes Gefühl, das sich im 19. Jahrhundert weiter verbreitet.

In seiner späteren Zeit hat Goya dann die Massenbewegung immer eindringlicher impressionistisch gegeben. Sein Impressionismus wird extremer. Der Stierkampf der Berliner National-Galerie (Farbentafel), verglichen mit dem früheren kleinen Stierkampf der Madrider Akademie, sucht das wilde, tumultuöse Treiben der Arena noch schärfer zu akzentuieren. Nur das dem Auge Zunächstliegende vermag der Blick zu unterscheiden. Alles andere ist Skizze — Bewegung an sich. Das Rot der Schärpen, der Tücher, des Blutes gibt die entscheidende Farbennuance und peitscht den Blick auf. Etwas Furioseres ist kaum je geschaffen worden.

Das Leben und Treiben der Stiergefechte hat ihn noch sonst zu Arbeiten in verschiedenen Techniken angereizt. Die einzelnen Stadien des Kampfes hat er in der radierten Tauromachie und in den großen lithographischen Blättern der letzten Zeit geschildert, mit derselben treffenden Wucht des Ausdrucks in den knappen Andeutungen von Schwarz und Weiß wie in den farbigen Bildern. Diese Bewegungsillusion ist wohl von keinem Zeichner des 19. Jahrhunderts überboten worden.

Er hat in der späteren Zeit seinen impressionistischen Stil auch in Massendarstellungen mit lebensgroßen Figuren versucht. Die kriegerischen und revolutionären Ereignisse der Napoleonischen Zeit, die er als Augenzeuge miterlebte, regten seine Phantasie gewaltig an. In der Radierungsfolge der Desastres de la guerra hat er alle Schrecknisse des Krieges beschworen. Die beiden großen Bilder des Prado schildern den Kampf und das Schicksal der ihre Freiheit verteidigenden Spanier in den Maitagen 1808.

Die Füsilierung der Aufständischen (Abb. S. 235) bringt als ein vorwiegend impressionistisch veranschaulichtes Historienbild etwas ganz Neues innerhalb der damaligen Kunst. Man vergegenwärtige sich, wie dergleichen zu derselben Zeit in Frankreich von David und seiner Schule gegeben wurde. Die Malweise Goyas ergeht sich in plakatmäßiger Breite, nicht mit feineren Abstufungen operierend, auf derbe, drastische Wirkungen berechnet. Ein Hauptakzent: der kniende Mann mit ausgebreiteten Armen, weißer Jacke, zitronengelber Hose. Unter ihm die Blutlache, karminrot, wie ein gellender Schrei. Die Menschen um ihn herum — Masse. Dazu der Kontrast der Soldaten in Reih' und Glied, scharf umrissen, breite Flächen. Die Laterne vor ihnen als Lichtquelle. Als Fond das öde Stück Hügel in gelblichgrauen Tönen, die Stadt unheimlich im Morgennebel. Ein grauer, bleierner Himmel. — Ausgangspunkt für die künstlerische Wiedergabe ist der Eindruck eines Augenzeugen,



GOYA: LA ROMERIA DI SAN ISIDRO
Madrid, Prado

wie er sich in das Gedächtnis gräbt. Die als die markantesten empfundenen Faktoren werden durch die malerische Behandlung herausgehoben. Das Grauen kommt durch eine Farbensymbolik zum Ausdruck.

Die realistische Grundlage, die Goya seinem Schaffen gegeben hatte, befähigte ihn auch, phantastische Visionen, in denen er sich gern erging, von denen er namentlich in den letzten Jahren seines Lebens beherrscht war, so packend und mit überzeugender Wahrheit darzustellen. Die Taubheit, die ihn nach der schweren Krankheit in den neunziger Jahren befiel, hat wohl zur Entstehung solcher Visionen beigetragen. Besonders in den Radierungen ließ er seiner Phantasie frei die Zügel schießen.

In Goya lebt eine ganz moderne Phantastik mit einer gesteigerten Nervensensibilität. Es sind keine freundlichen Visionen, von denen sein Geist heimgesucht wird. Die wildesten Fieberträume gewinnen durch ihn eine greifbare künstlerische Gestalt. Tiere, Hexen und allerhand übermenschliche Wesen spuken in seinen Phantasien. Man meint öfter, Erscheinungen, die wie ein verkörpertes Alpdrücken wirken, gegenüberzustehen. Menschen der unheimlichsten Art, zum Teil mit entsetzlichen Verzerrungen und grausam karikiert, treten auf. Unerbittlich wird der Schleier von den Nachtseiten des menschlichen Lebens gezogen. Goya besaß eine stark satirische und ironische Ader. Mit einer oft zügellosen Freiheit und Keckheit schwang er über seine verkommene Zeit die Geißel bittersten Spottes und Hohnes. In den beiden radierten Folgen der Caprichos und Proverbios hat sich das Dämonische seiner Phantasie am ausgiebigsten und wildesten entladen. Es sind die ersten Zeugnisse spezifisch moderner satirischer Phantastik. Auch das Phantastische erlebte er in seinem Innern in impressionistischen Bildern.

Rein artistisch haben ihn in seinen Radierungen die Probleme der Bewegung und der Beleuchtung am meisten beschäftigt. Je später die Blätter entstanden sind, um so mehr sehen wir die Illusion der Bewegung durch immer sicherere Beherrschung impressionistischer Mittel gesteigert. Bei der Beleuchtung kam es ihm besonders auf kräftige Helldunkelkontraste an. Tiepolo und Rembrandt haben bei der Ausbildung seiner Radiertechnik Pate gestanden. Die frühe unbeholfene Radierung der Flucht nach Ägypten schließt sich an Tiepolos Art der Nadelführung und Strichbildung an. Und die erste Idee zu den Caprichos ist gewiß auf eine Anregung von Tiepolos „Capricci“ zurückzuführen. Sein Problem war nun, Helldunkeleffekte, wie sie Rembrandtsche Radierungen und Tiepolos Zeichnungen aufweisen, hervorzubringen und dabei durch eine breitflächige Anlage und Zurückdrängung des Linearen die Wirkungen noch zu steigern. Er wollte die Fleckenmanier der Malerei auf die Radierung





GOYA: DIE FÜSILIERUNG AUFSTÄNDISCHER
Madrid, Prado

übertragen. Dazu bediente er sich des Aquatinta-Verfahrens, und zwar in einer neuen und viel ausgiebigeren Weise, als es durch die Franzosen, seine Erfinder, geschehen war. Durch ausgesparte und aquatintierte Partien gelang es ihm, Licht und Schatten in breiten Flächen zu verteilen, eine außerordentliche Konzentration von Hell und Dunkel zu erreichen. Die Rembrandtsche Helldunkelradierung hat er dadurch dem technischen Verfahren nach vereinfacht und auf noch weitergehende impressionistische Wirkungen eingestellt. Die linearen Faktoren wurden in der Binnenzeichnung aufs äußerste beschränkt, die Begrenzungslinien gegeneinanderstoßender Flächen möglichst wenig durch Striche markiert. Die Übergänge entstehen durch Valeurs, die in Flecken angelegt sind. Das Leben, das in jedem Mikrokosmus, der unter dem Einfluß von Licht und Luft steht, wogt, fand eine neue Versinnlichung. An den Körpern scheint alles zu vibrieren. Er ist der Bahnbrecher für die moderne Aquatinta-Radierung geworden.

Die zu seinen Lebzeiten erfundene Lithographie hat ihm in seinen allerletzten Jahren auch noch Gelegenheit geboten, sie für seine impressionistischen Probleme auszunutzen. Seine wenigen lithographischen Blätter gehören zu den Inkunabeln und zugleich zu den Glanzleistungen lithographischer Kunst. — Und daß er als Zeichner seine Beobachtungen und Entwürfe vielfach impressionistisch fixierte, braucht nach der ganzen Richtung seiner Begabung wohl kaum noch besonders hervorgehoben zu werden. Die Fülle seiner Studien spiegelt den ganzen Reichtum bewegten Lebens wieder. In den verschiedensten Techniken hat er die Zeichnung behandelt. Auch hier wird er mit fortschreitendem Alter immer breiter. Welche Wucht liegt in der Tuschstudie zum ersten Blatt der Proverbios, „el Pellele“, wo ein Mann von einer Anzahl Frauen auf einem Tuch geprellt wird, während Zuschauer, als unbestimmter Masseneindruck notiert, dem Akte beiwohnen.

Goyas Phantasie greift über die Ideenkreise des 18. Jahrhunderts weit hinaus. Er bringt nicht nur durch seine Technik und seine Art die Außenwelt zu betrachten etwas Neues; auch sein Gefühlsleben hat etwas Moderneres. Es steckt in ihm jener Hang zum Phantastischen, der durch die Romantik seit dem Ende des 18. Jahrhunderts über Europa verbreitet wird. Auch die Neigung zur Ironie wird ein Zug der neuen Romantik.



KLASSIZISMUS UND ROMANTIK

In dem Gange der menschlichen Kultur wird das Gegenwärtige immer von einem Stück Vergangenheit begleitet, ebenso wie das einzelne Individuum, der einzelne Geist, mit seiner Vergangenheit beladen, das Leben durchläuft. Es gibt Momente, wo die Vergangenheit ein stärkeres Recht beansprucht, bestimmend auf das Dasein wirkt, andere, wo sie zurücktritt, wenn das Gegenwartsgefühl besonders intensiv ist. Die Geschichte spielt sich ab zwischen der Weiterbildung vorhandener Kräfte, der Reaktion gegen Bestehendes, dem Zurückgreifen auf Vergangenes. Davon ist auch die Entwicklung der Kunst abhängig. Alles, was zu einer gewissen Reife gelangt ist, lebt sich aus.

Den Errungenschaften und Leistungen einer Epoche gegenüber pflegt eine Ermüdung einzutreten. Geist und Auge fühlen sich von dem Gebotenen übersättigt. Man will etwas Neues und Anderartiges. Das Interesse an den gelösten Problemen hat sich erschöpft.

Der Kolorismus des 18. Jahrhunderts mit seinen impressionistischen Tendenzen ging zugrunde. Den Gegenströmungen werden wir eine kurze Betrachtung widmen müssen, um die neue Formulierung des impressionistischen Problems im 19. Jahrhundert besser zu verstehen.

Die französische Revolution hat den Sturz der Kunst des Rokoko, die vorher schon in ihren Grundfesten erschüttert wurde, nach außen hin mit einem Schlage in die Erscheinung treten lassen. Sie förderte den Haß gegen jene Malerei, die so stark in der Gesellschaft des ancien régime wurzelte. Die Menschen wurden alles dessen überdrüssig, was ihnen schon so und so viele Male in den verschiedensten Variationen geboten worden war. Sie wollten nichts mehr sehen von jenen galanten Festen, frivolen Gesellschaftsstücken und versüßlichten Mythologien, die die Hauptthemata gebildet hatten. Zu dem inhaltlichen und artistischen Raffinement der Rokokobilder, das auf

bestimmte kulturell und ästhetisch verfeinerte Kreise berechnet war, hatte die neue Gesellschaft kein Verhältnis.

Die neue Losung hieß: Rückkehr zur Antike. Man wandte sich mit ganzer Energie jenem Gebiete zu, das für die verschiedensten Zeiten Quelle der Inspiration gewesen war. Das kam nicht unvorbereitet. In Frankreich war seit den Tagen der Renaissance eine klassizistische Tradition niemals abgebrochen. Die Akademie vertrat in der Theorie immer einen Anschluß an das klassische Altertum. Gleich nachdem das eigentliche Rokoko seinen Höhepunkt erreicht hat, gewinnt eine antikisierende Richtung in der Formenbildung die Oberhand und führt zu dem nicht sehr glücklich als Louis XVI bezeichneten Stil. Aber dieser Stil schaltet auf Grund eines eigenen Geschmacks mit dem klassischen Formengut noch in durchaus freier und selbständiger Weise.

Einen wesentlichen Anstoß erhielt die Bewegung durch die Deutschen Winckelmann und Raffael Mengs. Mengs stellt sich mit seiner Malerei ganz bewußt in Gegensatz zu dem Rokoko durch Zurückgreifen auf die Antike und die Renaissance. Seine Bestrebungen sind in ihrem Grundzug formaler Art. Sein Kolorit ist fast ganz von seinen Renaissance-Vorbildern abhängig. Indem diese Kunst einen Weltruf gewinnt und durch ganz Europa begehrt wird, erhält sie einen großen Einfluß. Diesen steigert Mengs noch durch theoretische Formulierung seines künstlerischen Programms. Das Programm, das er in den „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ (1762) aufstellte, war ein eklektisches. Er fordert zur Nachahmung derjenigen Künstler der Vergangenheit auf, die er für die größten hält. Raffael ist von den neueren Malern für ihn ebenso wie für Winckelmann der wichtigste, weil er mit seiner formalen Tendenz der Antike am nächsten kommt. Zweck aller Kunst ist „Schönheit“, deren Begriff lang und breit definiert wird. Man findet sie nie vollkommen in der Natur. Der Künstler muß sie erst durch Wahl und Auslese aus Naturobjekten und vorbildlichen Kunstschöpfungen der Vergangenheit herauspräparieren.

Auch für Winckelmann ist das Ziel der Kunst Formschönheit. Diese tritt für ihn am reinsten in der Zeichnung hervor. Muster ist die Antike. Für die moderne Kunst hat er den Leitsatz aufgestellt: „Der einzige Weg für uns, groß, ja unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“

Wie es mit solcher Nachahmung zu halten sei, zeigte Mengs an einzelnen Beispielen, etwa an dem Bilde „Antonius und Cleopatra“ in der Galerie Czernin zu Wien. Der Schauplatz wurde aus antiken Vorbildern, so gut man sie verstand, zusammengesetzt. Auf Klarheit der Zeichnung, Formrhythmus im Sinne der Antike, plastischer Modellierung lag der Hauptwert. Das Kolo-

ristische spielt gar keine Rolle. Es konnte dabei nur eine Kunst aus zweiter Hand zustande kommen.

In Frankreich fand diese Richtung ihre Fortsetzung und ihren Höhepunkt in Jacques-Louis David (1748—1825). Nachden er im Jahre 1780 von Italien nach Paris zurückgekehrt war, verfolgte er konsequent ein klassizistisches Programm. Er hat einen neuen national französischen Klassizismus ins Leben gerufen. Seine Stoffe nahm er mit Vorliebe aus der antiken Sage und Geschichte und suchte sie in einer, wie er meinte, dem antiken Geiste durchaus entsprechenden Darstellungsweise vorzuführen. Sein Auge hatte er in Rom an antiken Statuen geschult. Was er an ihnen als das Gesetzmäßige erkannt zu haben glaubte, und was durch die Theorien der Altertumskenner erhärtet war, das übertrug er auf seine Gestalten. Die Kenntnisse wurden damals zumeist aus dem Mittelgut der römischen Statuen geschöpft. Vor allem handelte es sich für ihn darum, den allgemeinen Formrhythmus der Antike wieder zu gewinnen. Edles Maßhalten, gedämpftes Pathos galten als Hauptvorzüge. Von überschäumender Leidenschaft, die die Formenreinheit irgendwie beeinträchtigen konnte, wollte man nichts wissen. Alles sollte sich innerhalb des Gesetzten, Wohlanständigen bewegen. Damit wurde die echte Empfindung mitverbannt. Davids Werke strömen auch in den pathetischsten Szenen eine eisige Kälte aus. Sie sind nicht von dem leisesten Gefühl durchwärmt. Es sind in erster Linie intellektuelle Konstruktionen, nach anerkannten formalen Gesichtspunkten zurechtgelegt. Das Verstandesmäßige dieses Klassizismus läßt ihn als echtes Produkt der Aufklärungszeit erscheinen. Wie die menschliche Figur nach antikem Vorbild geschaffen wurde — es wurden sogar Teile und Stellungen antiker Statuen kopiert — so suchte man auch dem Schauplatz antikes Lokalkolorit zu verleihen. David hatte antiquarische Studien in Rom und Neapel getrieben, sich mit den campanischen Wandgemälden und mit Vasenbildern bekannt gemacht, und er bildete sich etwas ein auf die Treue der antiken Gerätschaften, die er anbrachte; es liefen aber genug archäologische Schnitzer mit unter. Bezeichnenderweise spielt das Landschaftliche eine untergeordnete Rolle. Ihrer ganzen Herkunft und Tendenz nach mußte diese Kunst plastische Ideale verfolgen. Das Malerische ist ihre schwächste Seite. Korrektheit der Zeichnung, Reinheit des Konturs gelten als die Hauptwerte. Die Farbengebung wirkt hart und kraß. Die großen Gemälde bedeuten nicht viel mehr als angetuschte Kartons. Die malerische Praxis des 18. Jahrhunderts war bei David und seiner Schule verpönt. Der arme Fragonard, der den Sturz seines Rokoko-Elysiums überlebte, war auf den Führer der neuen Zeit, dem er selbst einmal, als jener

ein junger Anfänger war, sein erstes Brot zu verdienen gegeben hatte, angewiesen, um durch seine Fürsprache ein Gehalt zu erlangen, mit dem er kümmerlich sein Leben fristen konnte. Von seiner Malerei wollte man nichts mehr wissen.

Davids antikisierende Kunst wurde der maßgebende Ausdruck für die Zeit der Revolution, die sich ja gern einen römischen Anstrich gab. Er war selbst Jakobiner. Dann ging er zu Napoleon über, der das Spiel mit dem Römertum fortsetzte, nur daß es jetzt von der Republik in das Imperium umschlug. Der Klassizismus wurde die offizielle Kunst des Empire.

Wirklich selbständig war David auf dem Gebiete des Porträts und brachte etwas Neues gegenüber dem Rokoko. Indem er hier der Natur unmittelbar gegenübertrat und nicht durch ein vorgefaßtes Formideal beschränkt wurde, schärfte sich sein Beobachtungssinn. Während die Rokokobildnisse im Durchschnitt etwas Allgemeines, Weichliches, Beschönigendes, Zeremoniöses haben, besitzt er ein starkes Charakterisierungsvermögen. Er sieht von der eleganten Pose des 18. Jahrhunderts ab und bevorzugt eine freiere, natürlichere, weniger gekünstelte Auffassung. Nüchtern beobachtend steht er vor seinem Modell und sucht ein möglichst sachliches Abbild, das das Wesentliche der Gestalt und des Ausdrucks trifft, zu geben. Auch La Tour gegenüber hat er einen neuen Ernst, Herbheit und Würde. Einiges ist von größter Frische und gehört zu den Meisterwerken der Porträtkunst. Ein freierer Geist, der sich über die Konvention des 18. Jahrhunderts erhoben hat, leuchtet mit hellem Blick aus den Augen der jugendlichen Personen. David hat jenen mit realistischer Treue ins Detail gehenden Porträtstil geschaffen, der die Zeit der Revolution und des Empire beherrschte. Hier entfaltet er auch in der malerischen Durchführung einen persönlichen Geschmack. Die Porträts sind mit einer lebhafteren Pinselführung bedacht, nicht von so steriler Glätte wie die Historien- und Zeremonienbilder. Das ist die realistische Seite des Klassizismus.

Die Kunst, die David ins Leben gerufen hatte, zog ganz Europa in ihren Bann und war am Anfang des 19. Jahrhunderts die herrschende. Goethe trat für sie in den Propyläen ein. Als David nach der Restauration von den Bourbonen aus Paris verbannt war, machte der König von Preußen Anstalten ihn nach Berlin zu ziehen, um die Direktion aller Kunstanstalten zu übernehmen und eine Schule einzurichten. Aber der Plan scheiterte an Davids Weigerung.

Der Klassizismus hat die Eigenschaft, sich leicht in ein lehrbares System fassen zu lassen. Als Maßstab hat man die klassischen Muster. Die Zeichnung, auf die das Hauptgewicht gelegt wird, läßt sich nach einem aufgestellten

Prinzip korrigieren. Die Akademien richteten nach solchen Grundsätzen die Methodisierung des Unterrichts ein. Sie hatten ihre Gipsklasse, in der sie nach den klassischen Mustern zeichnen ließen. Und wenn nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde, so wurde dieses in schwungvolle Posen gebracht, die denen antiker Statuen möglichst entsprachen. Über die schwüle Luft der Akademien haben fast alle fortschrittlichen Künstler des 19. Jahrhunderts geklagt.

Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt ist der Klassizismus anzusehen als eine Reaktion gegen die malerische Formauflösung des 18. Jahrhunderts. Als Muster formaler Bindung ist die Antike unerreicht. Durch Zurückgreifen darauf wollte man sich eine neue Formenstraffheit sichern. Es ist das Ziel jedes Klassizismus, auf eine Reinheit und Klarheit der Gestaltenbildung hinzuarbeiten. Er nimmt je nach der Art der klassischen Werke, die man als Vorbilder aufstellt, und je nach dem Grade der Selbständigkeit, mit dem man an sie herantritt, ein verschiedenes Wesen an. Für die Malerei des 19. Jahrhunderts bedeutet der Klassizismus: Steigerung der formalen Werte, Zurückhalten des Gefühls, Hintansetzen des Koloristischen. Ingres hat den bezeichnenden Ausspruch getan: „Die Farbe gibt der Malerei Schmuckmittel; aber sie ist nur ihre Begleiterin (dame d'atour); sie macht die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunst nur liebenswürdiger." „Le dessin est la probité de l'art." Er wurde einer der größten Linienkünstler des 19. Jahrhunderts.

Die Romantik stellte sich dem Klassizismus, als er auf seinem Höhepunkte stand, als neues Prinzip gegenüber. In der Bewunderung für die Antike berührten sie sich anfangs. Aber für die Gestaltung der modernen Kunst vertraten sie entgegengesetzte Anschauungen. Der Gefahr, die in dem Klassizismus lag, einem Formenkanon alles zu opfern, sich durch ein festes Regelsystem zu binden und in ein leeres Formelwesen auszuarten, suchte die Romantik entgegenzuarbeiten. An Stelle seiner Objektivität setzte sie eine neue Subjektivität. Sie trat für das Recht des Individuums ein, zugunsten seiner Befreiung von dem Regelzwange. Es war ihr um einen neuen Inhalt und Ausdruck zu tun. Dazu mußte sich aber das Individuum im Besitze eines neuen Gehaltes wissen.

Eine romantische Seelenstimmung hat sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Sie hatte sich gegen Rokokoesprit und Aufklärungsrationalismus durchzusetzen. Rousseau war ein Vorläufer. Seine Lebensaufgabe war, für eine Vertiefung des Gefühls zu arbeiten. Ein starkes, seelisches Liebesgefühl hielt er seiner Zeit vor, zum Unterschiede von dem, was sie als Liebe nahm:

sinnlichen Genuß in Verbindung mit geistreichem und frivolem Gedankenaustausch. In seiner Zeit der Verkünstelung erhob er den Ruf nach Rückkehr zur reinen Natur. Er weckte den Sinn für die freie, wilde Landschaft und ihre Stimmung, begeisterte für den Naturgenuß. Der Seele wurde ein weites Feld geboten, um sich auf sich selbst zu besinnen, sich in sich selbst zurückzuziehen. Rousseau verwertete seine Theorien vorwiegend in ethischer und pädagogischer Absicht. Von den Künsten hat er sich ja nur der Musik hingegeben.

Um ein ästhetisches Programm für die Romantik bemühte sich zuerst die romantische Schule Deutschlands seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Sie nahm von der Antike ihren Ausgangspunkt. Ihr Leitmotiv wurde dann aber: Befreiung der Kunst von einem allgemein bindenden klassischen Formenzwange. Sie verlangte eine Form, die nicht durch äußerliche Regeln bestimmt wird, sondern die Raum läßt, daß sich das Gefühl frei in ihr ausleben kann. Auf die Potenzierung von Gefühl und Ausdruck kommt es der Romantik an. Die Form eines Werkes soll keine schematische sondern eine organische sein, sich aus seinem Charakter und Inhalt heraus ergeben. Man wollte gewiß keine Anarchie auf dem Gebiete der Form, aber dem Klassizismus gegenüber eine freiere, individuellere Form. Als Ziel schwebte vor, daß das Seelische, ohne durch einen Formalismus beengt zu sein, in seinem tiefsten Wesen zum Ausdruck käme. Eine persönliche Seele sollte aus dem Kunstwerk sprechen.

Für das Stoffgebiet ging man dazu über, der Antike das Mittelalter vorzuziehen. Die ersten Rufe nach Heimatkunst erschollen. Heimatlicher Geist sollte die Kunst neu befruchten. Die Phantastik des Mittelalters kam der Phantasierichtung der Romantiker entgegen. Sie berauschten sich an dem Märchenhaften, Bunten, Vielgestaltigen, Schillernden. Über das objektiv Formklare wurde das im Halbdunkel liegende, Verschleierte, Mystische erhoben. Die Geheimnisse der Seele und des Alls, denen man sich nähern wollte, ließen sich nur mystisch fassen. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen geht durch die Romantik hindurch. Ein künstlerisches Problem wird für sie, die unendliche Idee in eine endliche Form zu bannen.

Ein Hauptzeichen des romantischen Geistes ist seine Bewegtheit und Beweglichkeit. Er sieht alles im Fluß. Und da das romantische Denken immer im Fluß ist, die Ideen sich überstürzen, so ist es schwer, zusammenhängende Ausdrucksformen dafür zu finden. Ein echt romantisches Ausdrucksmittel wird der Aphorismus. Die deutsche Romantik blieb zum Teil im Aphoristischen und Fragmentarischen stecken.

In der romantischen Ironie suchte man ein Darstellungsmittel, um sich über den Stoff zu erheben. Der Künstler — und jeder Romantiker will in einem gewissen Sinne Künstler sein — soll von der hohen Warte seiner Persönlichkeit das Gebiet, das er behandelt, meistern. Mit souveränem Gefühl gestaltet er die Dinge als Spiele seiner Eingebung und seiner Launen und ist sich bewußt und sucht zum Ausdruck zu bringen, daß alles auf seinem Belieben beruht. Dieses sich über den Stoff Stellen, diese künstliche oder künstlerische Selbstüberhebung führt nicht selten zu einer im gewöhnlichen Sinne ironischen Behandlung. Daraus ist zum Teil die humoristische und sarkastische Seite der romantischen Kunst hervorgegangen. Der Satanismus der Romantik ist ein Produkt der sich frei fühlenden künstlerischen Persönlichkeit.

Das Hauptinteresse der Romantiker richtete sich ja zunächst auf das literarische und poetische Gebiet, und ihre Theorien bezogen sich vorwiegend auf dieses. Aber auch der bildenden Kunst wollten sie einen neuen Anstoß geben. Am Anfang stand man noch ganz auf dem Boden Winckelmanns und des Klassizismus. Friedrich Schlegel erwähnt in einem Briefe vom 21. November 1792 Mengs und Raffael nebeneinander mit größter Verehrung. Zehn Jahre später bei seinem Aufenthalte in Paris ist die Abkehr vom Klassizismus bei ihm schon vollzogen. Er erklärt in einem Briefe an den Bruder den gefeierten David für einen „greulichen Schmierer, der nichts wert ist". In den „Nachrichten von Gemälden in Paris", die er in seiner Zeitschrift Europa veröffentlichte, polemisiert er fortgesetzt gegen David und den von Goethes Propyläen vertretenen Klassizismus. Er verurteilt das plastische Element seiner Malerei, spricht von dem „prosaischen Nebel antikischer Nachahmerei".

Das eigentliche romantische Gebiet in der bildenden Kunst ist die Malerei. Sie eignet sich am besten dazu, das was der Romantiker will, zum Ausdruck zu bringen. In ihr läßt sich mit dem Unbestimmten, Verschwebenden, Dämmerigen operieren. Und so wurde denn der „moderne" (das heißt romantische) Künstler der Maler. „Der Geist der antiken Kunst ist plastisch, der modernen pittoresk," wird als Grundsatz von A. W. Schlegel aufgestellt, im Anschluß an den Philosophen Hemsterhuys. „Malerei ist Musik für das innere Auge, aber gedämpfte Musik."

Bezeichnend für die Malerei der Romantik ist ihr literarischer Charakter. Man stellte an die bildende Kunst die Forderung, daß sie mit der Poesie vertraut sei. Der Maler sollte sich an den Dichter halten, um seine Phantasie zu befruchten. Die romantische Malerei aller Länder weist eine außerordentlich häufige Verwendung dichterischer Stoffe auf. In der bildenden Kunst wünschte

man dasselbe „tiefe Gefühl“ ausgedrückt zu finden wie in literarischen Erzeugnissen. Und wer Künstler sein wollte, sollte zunächst ein gefühlvoller Mensch sein. Das war schon der leitende Gedanke von Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Man glaubte, daß fromme Gesinnung, tiefe Versenkung in den Gegenstand der notleidenden Kunst aufhelfen könnte. Fr. Schlegel verkündete schließlich als Heil der Kunst einen romantischen Mystizismus.

Wie solche Ideen bei uns ihren künstlerischen Niederschlag in dem Nazarenertum fanden, ist bekannt. Man wandte sich von der Nachahmung des Klassischen, Formvollendeten ab und kam zu einer neuen Nachahmung: des Primitiven, Präraffaelitischen, Altdeutschen.

In Deutschland gab es keine ununterbrochene malerische Tradition wie in Frankreich. Die künstlerischen Bedürfnisse wurden im 18. Jahrhundert zum großen Teil aus dem Ausland bestritten. Eine selbständige Rokokomalerei hat Deutschland nicht aufgebracht. Die großen Kunstfreunde der Aufklärungszeit, Winckelmann und Lessing, wandten sich der Antike zu. Ein Gefühl für das Malerische war nicht verbreitet. Heinse ist einer der wenigen, dessen Schriften einen Sinn für Kolorit verraten.

Als die romantische Literatur den Ruf nach einer neuen malerischen Kunst erschallen ließ, da mußte zunächst einmal ein neues Verständnis für die Erscheinungen der Wirklichkeit geschaffen werden. Vorher konnte der Weg zu einem Kolorismus nicht gefunden werden. Es fehlte an einer Einsicht in die technischen Bedingungen des Malerischen. Auch der Hamburger Maler Ph. O. Runge, in dessen Schriften sich alle romantischen Ideen widerspiegeln, und der sich nach eigentlich malerischem Ausdruck sehnte, gab sich zum großen Teil im „Literarischen“ aus und kam nur in beschränktem Maße zu einer wirklich koloristischen Ausgestaltung seiner Stoffe. Das Hauptausdrucksmittel für die erste Generation der Romantik blieb die Linie.

Anders stand es in Frankreich. Die Opposition gegen den Klassizismus geschah zunächst zum Teil unter deutschem Einfluß. Frau von Staël, die im Verkehr mit A. W. von Schlegel romantische Ideen aufgenommen, deutsche Art und das neue deutsch nationale Gefühl aus eigener Erfahrung kennen gelernt hatte, warnte vor einem sklavischen Anschluß an die Antike. „Wir werden zu prüfen haben,“ schreibt sie, „ob die genaue Nachahmung der Alten mit der natürlichen Originalität vereinbar ist oder vielmehr ob wir diese natürliche Originalität opfern sollen um uns zu binden an die Wahl von Stoffen, in denen die Poesie wie die Malerei, da sie nichts Lebendiges als Vorbild haben, nur Statuen wiedergeben können.“ Als sich in Frankreich

romantische Ideen ausbreiteten, wurde mit ihnen die Forderung einer malerischen Kunst laut. Daß das Plastische nicht zur Erschöpfung des romantischen Ideengehaltes taugte, hat Théophile Gautier so formuliert: „Von allen Künsten ist die, welche sich am wenigsten zum Ausdruck der romantischen Idee eignet, die Skulptur. Sie scheint von der Antike ihre endgültige Formung empfangen zu haben. Jeder Bildhauer ist gezwungenerweise klassisch." Aber sobald in Frankreich die Sehnsucht nach einer neuen Malerei wach wurde, da war auch schon ein neuer Kolorismus geboren. Der ihn ins Leben rief, war eine überragende, geniale Persönlichkeit: Eugène Delacroix.

In keinem Lande hat die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert eine so klare, folgerichtige Entwicklung aufzuweisen wie in Frankreich. Jede Phase ist zugleich ein Ausdruck für die maßgebenden kulturellen und geistigen Faktoren und hat als Vertreter bedeutsame Individualitäten. Es ist ein geradezu paradigmatischer Verlauf.

Frankreich hatte im 18. Jahrhundert eine zu hohe malerische Kultur gehabt, als daß diese mit einem Schlage abbrechen konnte. Sie ließ sich wohl durch eine neue Strömung zurückdrängen, aber nicht ganz vernichten. Ein Übergangsmeister wie Prudhon suchte den Klassizismus mit einer weicheren Schmiegsamkeit des 18. Jahrhunderts und mit einem an Leonardo da Vinci und Correggio geschulten malerischen Gefühl zu verschmelzen. Théodore Géricault (1791—1824) gab das klassische Prinzip auf und wandte sich realistischen Stoffen zu. Er gefiel sich in keiner Pose. Als eleganter Weltmann und Sportfreund liebte er das Leben der Gegenwart so wie es ist. Die Gegenstände, die er behandelte, wollte er so natürlich als möglich geben. Seine Soldaten-, Tier- und Sportbilder sind von ungeheurer Lebendigkeit. Die Farbe stellte er in den Vordergrund gegenüber der Zeichnung. In London, wo er sich öfter aufhielt, kam ihm die koloristische Bedeutung der neueren englischen Malerei, von der noch zu sprechen sein wird, zum Bewußtsein. Von hier schreibt er 1820 an Horace Vernet: „Die soeben eröffnete Ausstellung hat mich noch mehr darin bestärkt, daß man hier allein sich auf die Farbe und ihre Wirkung versteht." Trotz seines frühen Todes übte er einen nachhaltigen Einfluß aus, namentlich auf Delacroix, der der Begründer und Führer der romantischen Malerei wurde.

Delacroix stand nicht in engeren persönlichen Beziehungen zu den Bahnbrechern der literarischen Romantik in Frankreich. Er war nicht sozusagen der offizielle künstlerische Vertreter des Kreises um Victor Hugo, des Cénacle, wie etwa Dévéria. Was ihn mit der literarischen Romantik verbindet, ist die Wahl seiner Stoffe. Er schöpft Vorwürfe aus Dante, Shake-

speare, Byron, Scott. Er hat dann Religiöses, Historisches und Genrehaftes gemalt. Ein Hang zum Phantastischen ist ihm eigen. Leidenschaft, Ausdruck, seelische Erregungen, starke Gefühlsäußerungen will er in der Malerei mit malerischen Mitteln niederlegen. Baudelaire spricht von etwas Mysteriösem, das Delacroix besser getroffen habe, als irgendein anderer: „das Unzerlegbare, Ungreifbare, den Traum, die Nerven, die Seele." Für Delacroix sind Phantasieschöpfungen das Wertvollste in der Malerei. „Der wahre Maler ist der, bei dem die Erfindung vor allem spricht" (Tagebuch 1853, Ausgabe Cassirer, S. 122). Er soll in seinem Innern Vorstellungen, „Ideale" haben, durch die er die Natur reguliert. Einem bloßen Realismus steht er feindlich gegenüber. Im Jahre 1860, als schon eine naturalistische Richtung um ihn herum entstanden war, notiert er in sein Tagebuch: „Der Realismus ist die große Zuflucht der Erneuerer in den Zeiten, in denen die schlecht und manieriert gewordenen Schulen, um den blasierten Geschmack des Publikums aufzureizen, dahin gekommen sind, sich in dem Kreise derselben Erfindungen zu drehen. Eines Morgens wird dann von einem Manne, der sich für inspiriert ausgibt, die Rückkehr zur Natur proklamiert."

Trotz seiner Antipathie gegen den Realismus als Kunstprinzip stand er selbst im engsten Kontakt mit der Natur. Er hat die Motive, die er verarbeitet, aus der Wirklichkeit genommen. Und wo er unmittelbar nach der Natur schafft, sieht man, wie tief er in sie eingedrungen. Man werfe einen Blick auf die Skizze Paganinis aus der Sammlung Chèramy (Abb. S. 247). Welche Bewegung geht durch die Haltung, welch Gefühl im Umriß! Wie ist die Versunkenheit in das Reich der Töne zum Ausdruck gebracht! Der Körper scheint ganz dem Auf- und Abschweben der Klänge hingegeben. Das ist der alles zu sich hinzwingende Hexenmeister auf der Geige, wie ihn uns Heine in den „Florentinischen Nächten" mit hinreißender Beredsamkeit geschildert hat.

Dem Klassizismus gegenüber nahm Delacroix eine Kampfstellung ein und bekannte sich zu einem ausgesprochenen Kolorismus. Er stand in einem scharfen Gegensatz zu der Kunstanschauung von Ingres. Für ihn beruhte die ganze Malerei auf der Farbe. Er konzipierte seine Werke in Farben. Er bereitete sie in üppigen Farbenskizzen vor. Seine Studien hatte er an den großen Koloristen der Vergangenheit gemacht: den Venezianern, Rubens. Er war einer der ersten Bewunderer Goyas außerhalb Spaniens. Für manches öffneten ihm die modernen englischen Koloristen die Augen, vor allem die Technik von Constable. Und im Jahre 1851 vertraute er seinem Tagebuch an: „Vielleicht kommt man noch einmal dahinter, daß Rembrandt ein viel größerer

Maler ist als Raffael. Ich schreibe diese Gotteslästerung, über die allen Schulmännern die Haare zu Berge stehen würden, nieder, ohne endgültig Partei zu nehmen. Nur finde ich, je weiter ich im Leben fortschreite, daß die Wahrheit das Schönste und Höchste ist."

Die lineare Zeichnung, die plastische Modellierung der Klassizisten hat er von vornherein verbannt. Er hebt das konstante Verhältnis von Licht und Schatten, das sich bei ihnen immer vorfand, auf. „Es gibt eigentlich gar keine Schatten, nur Reflexe," lautet einer seiner Grundsätze. In dem reflektierten Halbton sieht er „das herrschende Prinzip für die Farbe, weil tatsächlich er es ist, der den wahren Ton gibt." Demgemäß erscheint die Lokalfarbe bei ihm nicht als kompakte Masse, die nur dazu dient, die Zeichnung bunt auszufüllen. Er verfährt nach der Methode eines konsequenten Kolorismus, die er so formuliert hat, „daß die Koloristen von vornherein mit der Farbe die Massen anlegen müssen, wie die Bildhauer mit dem Ton, Marmor oder Stein". Sein Prinzip ist die Valeurmalerei. Die Pinselstriche läßt er vielfach unverschmolzen stehen. Es ist etwas Wildes in seiner Strichführung, namentlich bei seinen Skizzen. Die ihm wenig günstige Kritik seiner Zeit warf ihm vor, daß er wie mit einem trunkenen Besen (balai ivre) malte. Ein dunkles Braun, das was man Galerieton zu nennen pflegt, bildet die Grundstimmung für seine Bilder. Sie haben etwas Altmeisterliches in der Wirkung. Auf der dunklen Grundstimmung entfaltet er eine reiche Farbigkeit. Die sonore Klangfarbe, das Schwere, Tonige ist für die romantische Malerei überhaupt charakteristisch. Seinen Bildern ging somit gerade das ab, was die Klassizisten für hauptsächlich hielten: glatte Vollendung. „Bilder dürfen nicht zu fertig sein. Es kommt nur auf den Eindruck an," schreibt er einmal. Oder: „Die Ausführung muß beim Maler etwas von der Improvisation haben." Auch das farbige Bild zeige „jene eindringliche und



DELACROIX: PAGANINI

rapide Impression, die der Künstler im ersten Augenblick der Eingebung gehabt haben soll."

Mit solchen Grundsätzen, nach denen er auch verfahren ist, nähert sich Delacroix den Anschauungen des Impressionismus. Man glaubt einen Impressionisten zu hören bei dem Ausspruch, den er einem Bekannten Baudelaire's gegenüber getan hat: „Wenn Sie nicht geschickt genug sind, eine Zeichnung zu machen von einem Manne, der aus dem Fenster stürzt, in der Zeit, die er braucht, um von dem vierten Stockwerk auf den Boden zu fallen, so werden Sie niemals Riesenbilder malen können." Das Bewegte, Momentane zu schildern, ist gerade Delacroix' Stärke gewesen gegenüber den Klassizisten. Er hat für das Bewegte besondere Darstellungsmittel gesucht und gefunden. Blitzartige Eindrücke hat er in Farbenskizzen zwingend festgehalten. Seine Tierbilder besitzen eine Überzeugungskraft und Wucht, dem kaum etwas anderes aus dem 19. Jahrhundert an die Seite zu stellen ist. Eine Darstellung wie der Löwe, der einen Hasen zerfleischt (Louvre, Abb. S. 250), ist ganz aus dem Bewegungseindruck heraus empfunden. Jedes Glied der Bestie bis zu dem sich auf- und abwellenden Schweif glaubt man in Vibration zu sehen. Man meint das Fauchen und Keuchen zu spüren. Delacroix hat auch als erster in der modernen Kunst wieder bewegten vielfigurigen Bildern packende malerische Wirkungen zu verleihen gewußt.

Von den modernen Impressionisten ist er als ihr Ahnherr in Anspruch genommen worden. Der Neoimpressionist Paul Signac gab einer kleinen Schrift, in der er die Theorie und Entwicklung des Impressionismus bespricht, den Titel: „Von E. Delacroix zum Neoimpressionismus" (deutsche Übersetzung Krefeld 1903). Die Farbengebung der Impressionisten wird hier aus der von Delacroix abgeleitet. Er wird als Bahnbrecher der neueren Malerei angesehen für die optische Farbenmischung. Durch Ausnutzung der Komplementärfarben, Nebeneinanderstellen kontrastierender Farben habe er mit Hilfe der optischen Mischung neue Töne zu erzeugen gewußt, immer mehr Glanz und Licht in seine Bilder gebracht und ihnen vibrierendes Leben verliehen. Durch solche neue Theorie der Farbenbildung sei er für die folgende Generation der größte Anreger geworden.

Im Grunde ist diese Theorie nicht etwas absolut Neues. Wir haben sie schon bei den großen Koloristen früherer Zeiten ausgebildet gefunden. Delacroix hat sie nur den klassizistischen Prinzipien gegenüber neu belebt. Er hat sie in genialer Weise für die grandiosen Eingebungen seiner Phantasie anzuwenden gewußt. Als Mensch eines neuen Zeitalters und als starke Individualität hat er dem Kolorismus ein eigenes und persönliches Gepräge verliehen.

Neben den koloristischen Errungenschaften eines Delacroix, der in Daumier und anderen Mitstrebende fand, hat das Aufkommen einer neuen Landschaftsmalerei für den Impressionismus im 19. Jahrhundert den stärksten Anstoß gegeben. Die von dem Klassizismus ganz zurückgestellte Landschaft eroberte sich immer mehr das Feld.

Die Stimmungslandschaft ist ein Kind der Romantik. Was man im 18. Jahrhundert zu fühlen begonnen hatte, das sucht der Maler des 19. in farbige Gebilde zu fassen. Eine Vertiefung in die Natur bildet die Grundlage. Indem der Maler in engere Beziehung zu den wirklichen Erscheinungen trat, wurde er immer weiter darin geführt, den optischen Phänomenen nachzugehen und Darstellungsmöglichkeiten dafür zu suchen. Unter der Führung Englands nimmt die Landschaftsmalerei eine ausgesprochen koloristische Wendung, was im nächsten Bande genauer zu zeigen sein wird.

Die Gegensätze zwischen Klassizismus und Romantik, wie sie am Anfang des Jahrhunderts bestanden, um deren Formulierung sich auch Goethe des öfteren bemüht hat, traten allmählich zurück. Der Klassizismus in seiner strengen Fassung starb gänzlich ab. Auf dem Gebiete der Malerei kam es zu Kompromissen. Durchschnittsgeister suchten klassische Form mit romantischem Kolorit zu verbinden. Daraus wurde wieder eine schulmäßige Formel gemacht.

Die Romantik war die entwicklungsfähige und für die spätere Zeit folgenschwerere Richtung. Von Anfang an hatte sie in Frankreich mehr Berührung mit dem Leben und der Wirklichkeit. Das Interesse für Geschichte, das sie gezeitigt hat, und die dem Rechnung tragende Historienmalerei führte die Kunst zu einer mit archäologischem Bemühen ins einzelne gehenden Wiedergabe der Requisiten vergangener Zeiten zum Zwecke einer genauen Milieuschilderung. Auf den Schein der Stofflichkeit der Dinge und Naturwahrheit wurde dabei großes Gewicht gelegt.

Nachdem man sich durch die Historienmalerei gewöhnt hatte, die Szenen der Vergangenheit mit einem möglichst real gesehenen Beiwerk auszustatten, kam man auch dazu, die gewöhnliche tägliche Umgebung mit derselben Treue, demselben Eingehen auf das Eigentümliche aufzunehmen. Darstellung der Realien wurde Selbstzweck. Ideen, wie sie die Romantik ihren Stoffen unterzulegen liebte, schwanden. Ein kräftiges Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühl bildete sich heraus. Aus der Romantik erwuchs der Naturalismus.

Einen starken Anstoß erhielt die europäische Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch das Eindringen ostasiatischer Erzeugnisse. Hatte sich das Interesse an chinesischen und japanischen Schöpfungen bisher —

und besonders im 18. Jahrhundert — hauptsächlich auf Porzellan und Kuriositäten bezogen, so gewann man seit den sechziger Jahren einen tieferen Einblick in die große Kunst jener Länder. Die in europäischen Ausstellungen auftretenden japanischen Holzschnitte bahnten ein Verständnis für die zeichnenden Künste Ostasiens an. In Künstlerkreisen machten die fremdartigen Erscheinungen großes Aufsehen. Der Sammeleifer wurde auf solche Gegenstände gelenkt. Das Bekanntwerden mit der japanischen und chinesischen Malerei ist für neue Problemstellungen des Impressionismus und für eine neue Rhythmisierung von Bedeutung geworden.



ANMERKUNGEN

DIE ANTIKE

S. 10. Diluviale Wandmalereien. Darstellungen von Renntieren und Bisons aus Höhlen Spaniens und der Dordogne sind gut abgebildet in dem Vortrag von Max Verworn, Die Anfänge der Kunst, Jena 1909.

Ägyptische prähistorische Arbeiten. Die ägyptische Abteilung des Berliner Museums besitzt in ihrer prähistorischen Sammlung z. B. einen Tonkrug mit eingekratzten Tierdarstellungen, die sich neben- und übereinander ohne erkennbares rhythmisches Gefühl um den Hals des Gefäßes ziehen.

S. 11. Vasengemälde. Hauptpublikation: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei. München, F. Bruckmann.

S. 12. Enkaustische Malerei. Donner von Richter, Die enkaustische Malerei der Alten. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1888, Nr. 180. Winter, Über enkaustische Malerei. Jb. d. Arch. Inst. 1897, Arch. Anzeiger.

S. 15. Antiphilos. Brunn, Geschichte der griech. Künstler II, S. 247 ff. Klein, Geschichte der griech. Kunst III, S. 22 f.

Wandmalerei. Die beste Übersicht über die antike Malerei wird gegeben in der im Erscheinen begriffenen Publikation: Denkmäler der Malerei des Altertums, herausgeg. von Paul Herrmann, München, F. Bruckmann. Grundlegend für die Beurteilung der Gemälde vom künstlerischen Standpunkt: F. Wickhoff, Die Wiener Genesis. Wien 1895.

Pompejanische Stile. Vgl. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji.

S. 16. Odysseelandschaften. Publikation mit großen, zum Teil farbigen Abbildungen: Le Nozze Aldobrandine, i Paesaggi con scene dell' Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei Pontifici con introduzione del Dott. Bartolomeo Nogara. Mailand, Hoepli.

S. 19. Herkunft der pompejanischen Stile. Vgl. Hermann Thiersch, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria. Berlin 1904, S. 2. Mau, Pompeji, 1900, S. 459. Strzygowski, Göttinger Gelehrte Anzeigen 1906, S. 910 f., Journal of Hell. Studies 1907, April.

Freskomalerei. Vgl. Wickhoff, Wiener Genesis S. 68. Klein, Geschichte der griech. Kunst III, S. 23.

S. 20. Impressionismus in der alexandrinischen Plastik. Vgl. F. W. von Bissing, Die griechisch-römischen Altertümer im Museum zu Kairo, Arch. Jb. Anzeiger 1903, S. 150.
Dioscurides Mosaik. Vgl. Winter, Arch. Jb. 1896, S. 122.

S. 24. Schwarze Wand des Farnesina-Hauses. Vgl. Carl Robert, Illustrationen zu einem griechischen Roman, Hermes 1901, S. 364 ff. Löwy i. Festschrift für O. Hirschfeld 1903, S. 419.

S. 27. Trimalchio. Vgl. Ludwig Friedlaender, Das Gastmahl des Trimalchio 1906, S. 87.

S. 33. Entstehung der Landschaftsmalerei. Nach Gerhart Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, Berlin 1909, S. 23 ff., wäre das selbständige Landschaftsbild erst mit der Prospektmalerei aufgekommen.

S. 34. Landschaftsmalerei. L. Friedlaender, Sittengeschichte Roms I, Kap. VII, betont besonders den plastischen Charakter der antiken Landschaft. Eine Reihe von Abbildungen landschaftlicher Darstellungen auf den Tafeln von Rostowzews in russischer Sprache erschienenem Werk über die Architekturen auf pompejanischen Wandmalereien, Petersburg 1908.

S. 35. Villendarstellung. Rostowzew, Pompejanische Landschaften und römische Villen, Jb. des Arch. Inst. 1904, S. 103 ff., hat in Gebäuden auf Wandbildern den Typus der römischen Villa wiedererkannt.

S. 38. Katakombenmalerei. Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. B. 1903, gibt in dem Tafelband eine Übersicht über die römischen Katakombengemälde.

S. 40. Faijûm-Porträts. Als Äußerung eines modernen Malers darüber vgl. Jan Veth, Alexandrinische Porträtmalereien, Kunst und Künstler VII, 1909, S. 441 ff.

S. 43. Mosaiken von S. Maria Maggiore. Jean Paul Richter and A. Cameron Taylor, The golden age of Classic Christian art, London 1904, S. 48, weisen auf den impressionistischen Charakter der Landschaften hin. Eine neue prachtvolle Publikation der Mosaiken wird von Wilpert vorbereitet.
Buchwesen. Theodor Birt, Die Buchrolle in der Kunst, 1907. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschrift der k. Akad. d. Wissensch., Wien 1906.

S. 44. Virgil. Fragmenta et picturae Vergiliana codicis Vaticani 3225. Mailand, Hoepli, vollständige Publikation.

S. 45. Ilias. Homeri Iliadis pictae fragmenta ambrosiana phototypice edita cura doctorum Ant. M. Ceriani et Ach. Ratti. Mailand, Hoepli 1905, vollständige Publikation.
Terenz. Erich Bethe, Terentius, Codex Ambrosianus 475 inf., Leiden 1903, mit zahlreichen Abbildungen. Otto Engelhardt, Die Illustrationen der Terenz-Handschriften. Jena, Dissert. 1905.

S. 46. Josuah Rotulus. Il rotulo di Giosuè, Mailand, Hoepli, 1907, vollständige Publikation. Vgl. Graeven, Il rotulo di Giosuè, L'Arte 1898, S. 228. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik, S. 182.

S. 48. Ägyptische Malereien. Die Gemälde auf den Türflügeln des Berliner Museums sind abgebildet in den amtlichen Berichten der königl. Museen 1907, Okt., S. 11.

Wiener Genesis. Vollständig publiziert von Wickhoff a. a. O. Vgl. Graeven i. Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. Wien 1900, S. 111. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, S. 8. Willy Lüdtke, Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis. Greifswald, Dissert. 1897.

Illusionismus. Bei Wickhoff bedeutet der Begriff im Grunde das, was wir das impressionistische Problem nennen. Unter illusionistisch verstehen wir dem herkömmlichen Sprachgebrauch gemäß eine Darstellungsweise, die bestrebt ist, ein Vorgestelltes in möglichst täuschender Wiedergabe zu veranschaulichen. Es kommt nur darauf an, daß die Tendenz, auf die Illusion hinzuarbeiten, zutage tritt. Demgemäß gibt es verschiedene illusionistische Darstellungsarten. Eine davon ist die impressionistische, die sich ihrer besonderen Mittel bedient, um eine Illusion zu erzeugen. Auch die formalrealistische verfolgt unter Umständen bestimmte illusionistische Absichten.

S. 50. Byzantinische Illustrationen. Vgl. die Publikationen: Miniature della Bibbia Cod. Vat. Regin. Gr. I e del Salterio Cod. Vat. Pal. Gr. 381. Mailand, Hoepli, 1905. H. Omont, Facsimilés des plus anciens manuscrits grecs etc. de la Bibliothèque Nationale. Paris 1892.

S. 52. Spätrömisches Kunstwollen. Vgl. A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich. Wien 1901.

VENEDIG

S. 54. Hellenistisches in der byzantinischen Kunst. Ausführlich behandelt von D. Ainalow, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. St. Petersburg 1900 (russisch). Referat von O. Wulff im Repertorium f. K. 1903, XXVI. S. 35.

Schwinden des Impressionismus aus der Buchmalerei. Vgl. A. Haseloff in A. Michel, Histoire de l'Art, Tome Ier, 2me Partie, 1905, p. 715.

S. 55. Federzeichnung. Vgl. Rudolf Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg, Heitz, 1894.

S. 58. Leonardo, Malerbuch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig, Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien 1882 ff. 4 Bde.

S. 59. Leonardo, Zeichnungen. Photographien von Ad. Braun; Lichtdrucke in B. Berenson, The Drawings of the Florentine painters. London, Murray, 1903.

S. 62. Venezianisches Milieu. Die Unterschätzung desselben bei Ludwig Justi, Giorgione. Berlin 1908, I, S. 14.

S. 69. Tizians Anregung durch Mosaiken. Die Ansicht wurde vorgetragen von Dvořák auf dem historischen Kongreß in Berlin 1908.

S. 71. Tintoretto. H. Thode, Kritische Studien über des Meisters Werke, Repertorium f. K. 1900, XXIII, S. 427 ff. Künstler-Monographie, Velhagen & Klasing, 1901.

S. 81. Bassani. Zusammenfassende Übersicht über die Maler der Familie von G. Gerola im Künstler-Lexikon von Becker und Thieme, Band III; dort auch die übrige Literatur.

S. 84. Barock. Vgl. H. Wölfflin, Renaissance und Barock, 2. Aufl. München 1907. Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen, herausg. von A. Burda und M. Dvořák.

EL GRECO UND VELAZQUEZ

S. 87. Greco-Literatur. Die grundlegende Biographie des Künstlers von Manuel B. Cossio, Madrid 1908, Text und Tafelband. Am Schluß des ersten Bandes ein ausführliches Verzeichnis der gesamten früheren Literatur. Eine deutsche Übersetzung wird vorbereitet. Carl Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Bd. II, Berlin, Grote, 1908, S. 199 ff.

S. 95. Greco als Psychologe. Der Verfasser hat seine Meinung darüber ausführlicher entwickelt in einem noch nicht gedruckten Vortrag, der im Januar 1910 in der Vereinigung für ästhetische Forschung gehalten wurde.

S. 97. Velazquez-Literatur. Carl Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn, in zwei Auflagen. Aureliano de Beruete, Velazquez, französische und deutsche Ausg., die deutsche ein reich illustriertes Prachtwerk, Berlin, Photographische Gesellschaft, 1909. R. A. M. Stevenson, Velazquez. Übersetzt und eingeleitet von Dr. Eberhard Freiherr von Bodenhausen. München, Bruckmann, 1904.

S. 100. Erlebnis. Vgl. W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, Teubner, zwei Auflagen.

DIE NIEDERLANDE

S. 121. Frans Hals. Die neueste Monographie über ihn von F. H. Moes, Brüssel 1909. Hier ist auch die Kirmes Carel van Manders abgebildet. Bredius, Meisterwerke des Rijksmuseums in Amsterdam. Fromentin, Les maîtres d'autrefois; auch deutsch übersetzt von E. von Bodenhausen. Berlin, Bruno Cassirer, 1903.

S. 130. Buytewech. Aufsatz von A. Goldschmidt im Jahrb. der k. preuß. Kunstsammlungen XXIII, 1902, S. 100.

S. 131. Brouwer. F. Schmidt-Degener, A. Brouwer et son évolution artistique. L'Art Flamand et Hollandais 1908, Januar — März; auch als Monographie erschienen. W. Bode in: Rembrandt und seine Zeitgenossen, Leipzig, E. A. Seemann. Rooses, Les dessins des maîtres Flamands. L'Art Flamand et Hollandais 1904, S. 55 ff.

S. 134. Holländische Landschaftsmalerei. Vgl. Johanna de Jongh, Die holländische Landschaftsmalerei, ihre Entstehung und Entwicklung. Aus dem Holländischen übersetzt von Dr. H. F. W. Jeltos. Berlin, Bruno Cassirer, 1905.

S. 145. Segers. Vgl. Bode, Der Maler Hercules Segers, Jahrb. der k. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 1903 S. 179 ff. (mit farbigen Abbildungen) und in: Rembrandt und seine Zeitgenossen.

S. 146. Rembrandt. Abbildungen sämtlicher Gemälde in der monumentalen Publikation von Bode. Paris, Sedelmeyer, 8 Bde. Carl Neumann, Rembrandt. Stuttgart und Berlin, W. Spemann, 1. Aufl. 1902. Fromentin, Les maîtres d'autrefois. Große Photogravüren in den beiden Publikationen der Rembrandt-Ausstellungen in Amsterdam und London, mit Text von Hofstede de Groot. Amsterdam, Scheltema & Holkema.

S. 150. Nachtwache. Vgl. Jan Veth, Die angebliche Verstümmelung von Rembrandts Nachtwache, Jahrb. der k. preuß. Kunstsammlungen: XXIII, 1902, S. 147 ff.

S. 155. Rembrandt als Radierer. Vgl. R. Hamann, Rembrandts Radierungen. Berlin, Bruno Cassirer, 1906.

S. 166. Rembrandts Zeichnungen. C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Haarlem 1906, Aufzählung der Publikationen der Zeichnungen S. XLVI ff.

S. 181. Vermeer. Vgl. Jan Vermeer von Delft und Carel Fabritius, Photogravüren nach allen ihren bekannten Gemälden mit biographischem und erläuterndem Text von Dr. C. Hofstede de Groot. Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1908. Bode in: Rembrandt und seine Zeitgenossen.

DAS 18. JAHRHUNDERT.

S. 188. Watteau. Monographien: E. und J. de Goncourt in L'art du XVIIIe siècle. Emil Hannover, Berlin 1889. Claude Phillips, London 1895. Virgile Josz, Paris, L'Édition d'Art, H. Piazza et Cie. (reich illustriertes Prachtwerk). Zeichnungspublikationen: Cinquante Dessins de A. W. Reproduits en couleurs en facsimile absolu des originaux, Introduction de Georges Lafenestre, Paris, H. Piazza et Cie. Cornelius Gurlitt, Berlin, Bard, 1909.

S. 194. Chardin. E. und J. de Goncourt a. a. O. Edmond Pilon: Chardin (Les Maîtres de l'Art), Paris. Armand Dayot, Chardin, sa vie, son œuvre, son

époque, Paris, H. Piazza et Cie. (reich illustriertes Prachtwerk). L. de Fourcaud, Revue de l'Art ancien et moderne; 10. nov. 1899. L'Œuvre de Chardin et de Fragonard, 213 reproductions. Introduction par Armand Dayot, Notes par Leandre Vaillat, Paris, Fr. Gittler.

S. 198. La Tour. Vgl. Henry Lapauze, La Tour et son œuvre au Musée de Saint-Quentin, Paris, Goupil, 1905 (Tafelwerk). E. und J. de Goncourt a. a. O. L. de Fourcaud, Le pastel et les pastellistes français au XVIII[e] siècle, A Propos de l'Exposition des 100 pastels. Revue de l'Art ancien et moderne XXIV, Juli 1908.

S. 201. Fragonard. Vgl. P. de Nolhac, Fragonard, Paris, Goupil, 1906 (reich illustriertes Prachtwerk). L'Œuvre de Chardin et de Fragonard, 213 reproductions, Paris, Fr. Gittler. Gustave Kahn, Fragonard, L'Art et le Beau No. 3 (reich illustriert). E. und J. de Goncourt a. a. O.

S. 205. Fragonard in Beziehung zu Rembrandt und Tiepolo. Vgl. W. Weisbach im Jahrb. der k. preuß. Kunstsammlungen XXX, 1909, S. 234.

S. 206. Hubert Robert. Vgl. C. Gabillot, H. Robert et son temps, Paris. Librairie de l'Art 1895 (Les Artistes célèbres). Georges Lanoë et Tristan Brice, Histoire de l'École française de paysage depuis le Poussin jusqu'à Millet, Paris 1901.

S. 209. Callot und Salvator Rosa. Hermann Nasse, Jacques Callot, Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Leandro Ozzola, Vita e opere di Salvator Rosa, Straßburg, Heitz, 1908.

S. 211. Tiepolo. Monographien: H. Modern, Wien 1902; P. Molmenti, Milano 1909; E. Sack, Hamburg 1910. Vgl. W. Weisbach, Eine Farbenskizze Tiepolos für die Kirche S. S. Faustino e Giovita in Brescia, Jahrb. der k. preuß. Kunstsammlungen 1909, Heft 4. Antonio Maria Zanetti, Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maëstri, Venezia 1771.

S. 216. Canaletto und Guardi. Octave Uzanne, Les Canaletto, Paris (Les Artistes célèbres). George A. Simonson, Fr. Guardi, London 1905.

S. 221. Guardis Interieurs. Vgl. Simonson, Burlington Magazine X, No. 43, Okt. 1908, S. 53. Ein ausgezeichnetes Interieur ist vor kurzem in die Münchener Pinakothek gelangt.

S. 222. Goya. V. v. Loga, Fr. de Goya, Berlin, Grote 1903; Goyas Zeichnungen, Graphische Künste, Wien 1908; Goyas seltene Radierungen und Lithographien, Berlin, Grote 1907. R. Oertel, Goya, Bielefeld u. Leipzig (Künstler-Monographie).

KLASSIZISMUS UND ROMANTIK

S. 243. Schlegel. Athenaeum. Eine Zeitschrift von A. W. u. Fr. Schlegel, Berlin 1798—1800. Europa. Eine Zeitschrift. Herausg. v. Fr. Schlegel, Frankfurt a. M. 1803—1805. Fr. Schlegel, Ansichten und Ideen von der christ-

lichen Kunst. Sämtl. Werke Bd. VI, Wien 1823. A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Sämtl. Werke Bd. V, Leipzig 1846. Erste Vorlesung. E. Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, München 1897. Carl Schüddekopf u. Oskar Walzel, Goethe und die Romantik, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 13 u. 14.

S. 244. Heinse. Vgl. Karl Detlev Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik, Berlin 1901.

Runge. Hinterlassene Schriften von Ph. O. Runge, herausg. von dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840.

S. 245. Gautier, Histoire du Romantisme, Paris 1874, S. 29.

Géricault. Charles Clément, Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître, Paris 1879.

Delacroix. Mein Tagebuch, deutsche Bearbeitung von E. Hancke, Berlin, Br. Cassirer, 1903. Maurice Tourneux, E. Delacroix, Biographie critique, illustrée de 24 reproductions (Les grands artistes), Paris, Libr. Renouard. Baudelaire in: L'Art romantique. Th. Gautier a. a. O. Camille Mauclair, E. Delacroix, Berlin, Verlagsanstalt für Literatur und Kunst. E. Klossowski, J. Meier-Graefe, La Collection Chèramy, München 1908.